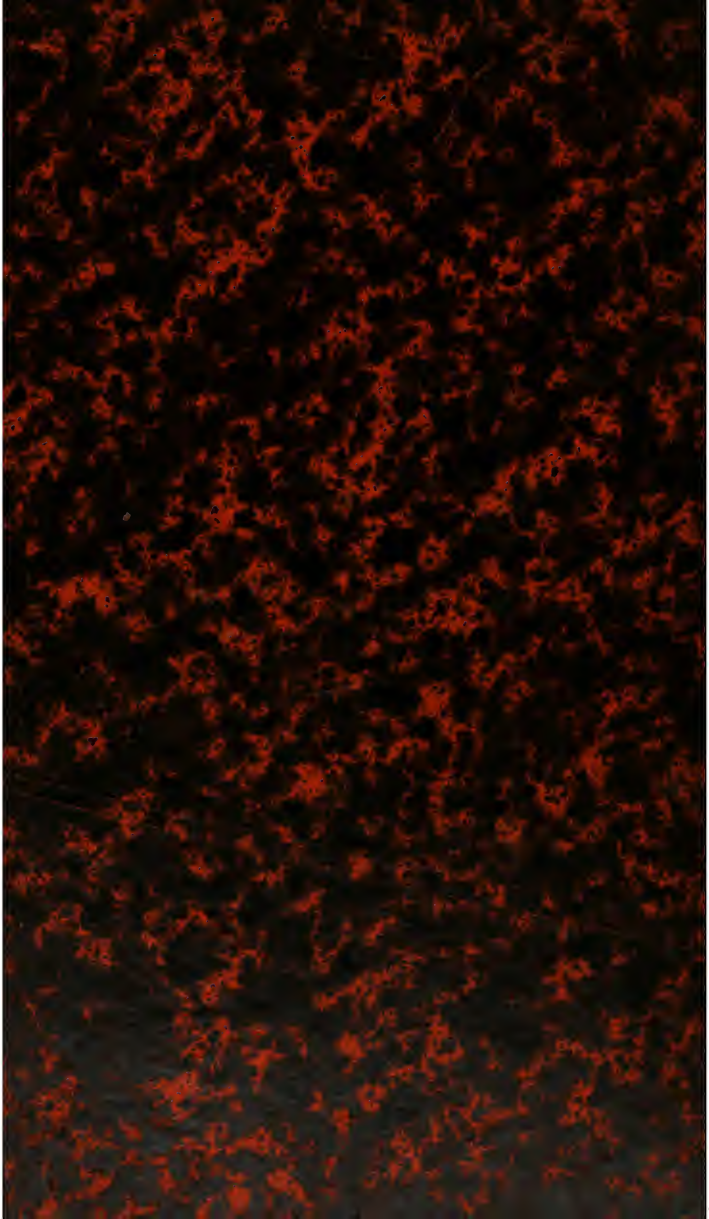


Acc 7648

BIBL. UNIV. GAND
EX LIBRIS
PROF. ORD.
J. ROULEZ

UNIVERS

# Orpheus und Herakles

## in der Unterwelt.

---

Ein antikes Bild

nach drei Vasengemälden beurtheilt

und

Versuch

einer Würdigung seines künstlerischen Gehaltes

von

**Dr. Veit Valentin.**

Mit einer lithographirten Tafel.

---

Berlin.
Druck und Verlag von Georg Reimer.
1865.

An

Herrn Geheimrath und Professor

# Dr. Eduard Gerhard

bei der Feier

seines funfzigjährigen Doctorjubiläums.

Gewähren Sie es, hochverehrter Mann, auch mir Ihnen an diesem hohen Festtage, welcher wie Ihnen selbst fast noch mehr all den Ihnen Nahestehenden ein Freudentag ist, ein Zeichen meiner Ihnen gewidmeten Verehrung und Liebe darzubringen. Haben Sie doch durch Ihre immer gleiche Leutseligkeit und Güte mir reiche Gelegenheit gegeben meine aufstrebende Jugend an dem Vorbild des ganzen, fertigen Mannes zu stählen, welcher sich mit voller Seele einem hohen Ziele weiht und sicher und unbeirrt den ihm bewußt gewordenen Weg verfolgt, zugleich aber auch dem einen anderen Weg Einschlagenden gerne die hülfreiche Hand zu belehrender Anregung und Unterstützung reicht, sofern demselben nur der rechte Ernst und die Hingebung an die Sache nicht fehlen. So werden Sie, wie ich hoffe und wünsche, auch an diesem Büchlein Freude haben, das in der Stille ward, während ich von Tag zu Tag in

Ihrem Hause mich heimischer fühlen durfte. Lassen Sie mich jetzt, da ich aus demselben scheiden muß, auch dafür meinen Dank aussprechen, Ihnen und auch der würdigen Theilnehmerin Ihres Jubeltages, Ihrer verehrten Gattin, der guten Frau mit dem hohen Geist und dem reichen Gemüthe, welche mich fürsorglichen Sinnes so gerne treu berathen hat. Möchten Sie sich meiner immer mit gleichem Wohlwollen erinnern — in mir wird die Zeit, die ich in Ihrer Nähe verleben durfte, ebenso unvergeßlich sein wie die Bedeutung welche sie für mich gehabt hat, von bleibender Dauer ist.

Berlin, 30. Juli 1865.

Veit Valentin.

Unter den aus dem Alterthum uns überkommenen Erzeugnissen der bildenden Kunst sind es ganz naturgemäß zunächst die Marmor- und Erzwerke, welche die allgemeinere Aufmerksamkeit fesseln, weil sie gleichsam unmittelbar die Größe des Alterthums neu empfinden lassen und selbst da, wo das Verständniß des Einzelnen ein nicht durchaus klares ist, dennoch schon durch die großartige Einfachheit der Form auf das Gemüth in ergreifender Weise zu wirken vermögen. Anders ist es jedoch bei Kunstwerken, welche mit dem Alterthum und den ihm ganz besonders eigenen Anschauungsweisen so enge verwachsen sind wie die auf den Thongefäßen erhaltenen Gemälde. Je fremdartiger und eigenthümlicher die Kunst in dieser Gattung von Kunstwerken auftritt, desto leichter kann es scheinen, als sei der in aller Kunst vorhandene, das Gemüth des Menschen als solchen, nicht als eines diesem oder jenem Volke Angehörigen, berührende Gehalt, welcher allein die aus den verschiedensten Zeiten und Völkern hervorgegangenen einzelnen Menschen zu einem gemeinsamen Genuß ein und desselben Kunstwerkes befähigt, hier ganz zurückgedrängt und das Werk selbst nach dieser seiner hauptsächlichsten Seite hin für uns fast ungenießbar geworden, so daß der Hauptgewinn dieses reichen Erbtheils aus dem Alterthum einer besonderen Wissenschaft überlassen werden müsse, für welche sie zunächst nur als gewichtige Zeugnisse für die Erkenntniß des Alterthums Werth haben. Allein eine solche Hervorhebung und Nutzbarmachung dieser einen Seite würdigt ganz auch nur eine Seite des Kunstwerks: die, daß es alt ist, und es ist oft die Folge davon gewesen, daß die bessere Kunstschöpfung hinter der älteren als der für den besonderen Zweck interessanteren und wichtigeren hat zurückstehen müssen. Dagegen kann diese Werthschätzung des Altseins bei der Betrachtung des Kunstwerks als solchen

nicht in gleichem Maße in Anschlag kommen: vielmehr macht sich hier das schöne Vorrecht aller echten Kunst geltend ewig jung zu sein, d. h. immer in gleich unmittelbarer Weise auf das Gemüth des Menschen zu wirken. Hat die Zeit aber dennoch uns so weit umzuwandeln vermocht, daß unsere Vorstellungsweise, dieser so sehr umgestaltend wirkende Durchgangspunkt auf dem Wege des sinnlichen Erfassens bis zum übersinnlichen Empfinden, unfähig geworden ist in so unmittelbarer Weise, wie es bei früheren Geschlechtern geschah, die vom Künstler gewollte Wirkung hervorzubringen, so ist eine wissenschaftliche Behandlung des künstlerischen Inhalts einer Schöpfung der Kunst vollkommen an ihrem Orte, nicht nur, weil sie dem eigentlichen und nächsten Zweck des Kunstwerks durch Betonung seines Hauptinhaltes, der Kunst, am Meisten gerecht wird und diesem selbst allein so nahe kommen kann, wie es überhaupt einer auf die Begriffsthätigkeit gegründeten Betrachtung bei einem zunächst nicht für den begreifenden, sondern den empfindenden Menschen geschaffenen Werk möglich ist, sondern weil nur eine derartige Behandlung zugleich das Verständniß für die Mittel liefert, deren sich der Künstler für seine Darstellung bedient hat. Eine solche wissenschaftliche Betrachtung eines Kunstwerks, welche allen in ihm liegenden Beziehungen gerecht werden will, sucht durch strenge, zunächst aus dem Kunstwerk selbst hergenommene Begründung auch dem Verstande den Eindruck klar auseinanderzulegen, welchen der Künstler durch sein Werk hervorzubringen beabsichtigte, und hat zu untersuchen, ob er im Rechte war gerade diesen zu beabsichtigen und wie er gerade solche Mittel anwenden konnte oder mußte um seinen Zweck zu erreichen. Freilich muß sich hierbei der wissenschaftlich forschende Verstand eine Zerlegung gefallen lassen, da durch diese allein Untersuchung und Begründung, die wesentlichsten Bedingungen wissenschaftlicher Behandlung, möglich werden, während das Gefühl, für welches der Künstler zunächst schafft und in welchem allein gerade das Allereigenthümlichste des Kunstwerks, die seiner Gestalt gewordenen Schönheit entspringende Wirkung, zur Geltung kommen kann, denselben Eindruck zwar wie auf einen Schlag und unmittelbar, dafür aber auch minder klar und ohne sich der Gründe seines Empfindens bewußt zu werden, empfängt. Daß aber auch der alte Künstler, sofern er in vollem Sinne des Wortes ein solcher war, nicht etwa im Dienst der zu seiner Zeit herrschenden religiösen Anschauungen als Illustrator gearbeitet habe, daß er diese vielmehr nur als Fundament benutzt haben könne, um auf ihnen sein eignes selbstgeschaffenes freies Werk sich erheben zu lassen: dies liegt in der Natur der Kunst über-

haupt, welcher sich ein einzelner Zweig wie die bildende Kunst nicht entziehen kann ohne aufzuhören Kunst zu sein. Denn diese will vermitteln zwischen einer der Unzulänglichkeit irdischer Zustände entsprungenen, in ihrer Idealität aber erst vom Künstler neu geschaffenen Anschauung und der nur auf dem Wege sinnlicher Betrachtung möglich werdenden Erfassung derselben durch andere Menschen. Für die hierdurch nothwendig bedingte sinnliche Verkörperung bedient sich der Künstler jeder sich seinem Zweck als entsprechend darbietenden sinnlichen Erscheinung; das Kunstwerk ist also ein Compromiß zwischen der auf Grund allgemein herrschender Betrachtungsweise vom Künstler neugeschaffenen Anschauung und der allgemein vor Augen liegenden, alltäglichen sinnlichen Erscheinung. Somit bedarf es für das wissenschaftliche Verständniß eines Kunstwerks vor Allem einer genauen Kenntniß der sinnlichen Sphäre, aus welcher der Künstler die Hülfsmittel genommen hat um seine Anschauung sichtbar darzustellen. Und dazu gewährt uns, die wir der angeborenen Durchdringung des Lebens von der im Alterthum herrschenden Denkweise nicht mehr unmittelbar theilhaftig sind, für ein aus dem Alterthum stammendes Kunstwerk die Alterthumskunde und besonders die Mythologie die nothwendigen und sichersten Mittel, da jene allgemein herrschende Denkweise, welche den Ausgangspunkt des Künstlers bildet, um so häufiger den religiösen Anschauungen entnommen ist als diese, da sie ihrer Natur nach einen höhern Inhalt in sich tragen als es die irdischen Zustände vermögen, wahrscheinlich sogar überhaupt den allerersten Antrieb zu künstlerischer Darstellung gaben, jedenfalls aber immer die bedeutendsten Schöpfungen der Kunst veranlaßten, weil sie vor Allem den ewigen Gehalt verleihen können, welcher selbst dann noch empfunden werden muß, wenn auch die religiösen Anschauungen im Einzelnen längst eine ganze andere Form angenommen haben. Die Sache, daß der Mensch sich ewig nach einem höheren göttlichen Lebensinhalt sehnt, welchen er zunächst freilich nur ahnden kann, und daß er diesen am leichtesten und liebsten in einer höheren Lebensform ausgesprochen glaubt, wie sie die reine Kunst zu geben versucht — diese Sache bleibt, so lange es Menschen giebt, deren sonst so farbloses nur vom Irdischen erfülltes Traumdasein durch das innerste Bedürfniß des Herzens zu inniger Hingebung an ein überirdisch Göttliches oder zu erkenntnißdurstigem Streben erweckt ist.

Wie sehr aber dieser allgemeine Inhalt der Kunst auch in jener minder unmittelbar ergreifenden Klasse von Kunstschöpfungen des Alterthums dennoch vollgültig enthalten ist, zeigen besonders diejenigen Vasen-

bilder, deren Composition nicht auf dem Boden des Kunsthandwerks selbst entstanden sind — denn nur als ein solches kann die ausgedehnte Vasenfabrikation im Großen und Ganzen betrachtet werden —, welche vielmehr den schöpferischen Gedanken der höher stehenden Schwester, der eigentlichen Malerei entlehnt haben und uns daher diese, je nach der größeren oder geringeren Fähigkeit der Copisten in ihren Hauptzügen wohl treu, in der eigentlichen Schönheit der Formen und des Ausdrucks jedoch gewiß alle mehr oder weniger entstellt, noch jetzt zur Anschauung bringen. Wir haben daher allen Grund dieser wenn auch mangelhaften Ueberlieferung der antiken Malerei dankbar zu sein, da sie uns eine lebendige Vorstellung davon giebt, wie dieser Zweig der Kunst in der besten Zeit seiner Blüthe nicht weniger gedankentief und sinnvoll gewesen sei als Skulptur und Poesie, von welchen wir eigene Werke der Künstler besitzen. Um aber diese Seite auch hier recht ins Licht zu stellen, verdienen gewiß solche Vasenbilder, denen offenbar ein bedeutendes Originalwerk zu Grunde liegt, außer der ihre Bedeutung für das engere Gebiet der Gelehrsamkeit feststellenden Behandlung auch eine ihren künstlerischen Werth einer streng kritischen Betrachtung unterwerfenden Untersuchung. Eine solche zu versuchen, scheinen mir die drei einander auf den ersten Blick so sehr ähnelnden, als „Darstellungen der Unterwelt" bekannten Vasenbilder gerade deshalb ein sehr geeignetes Beispiel, weil sie ganz offenbar auf ein gemeinsames, der echten schöpferischen Kunst der Malerei entstammendes Original zurückgehen — was, hier zunächst behauptet, gerade durch eine am Einzelnen geübte Kritik des künstlerischen Werthes dieser Composition um so ersichtlicher werden wird. Schon der erste Blick auf unsere figurenreiche Vorstellung zeigt, daß wir es hier nicht mit einer aus willkürlich zusammengewürfelten Gestalten bestehenden Zeichnung, einem Bilderbogen, sondern mit einem wirklichen Bilde zu thun haben, d. h. einer bildlichen Darstellung, welche bei aller Reichhaltigkeit des vorgeführten Personals dennoch einen einheitlichen, sich alles Einzelne unterordnenden Mittelpunkt hat, und von einer bedeutsamen, zu allem scheinbar abgesonderten Einzelnen dennoch in Bezug stehenden Handlung bewegt wird. Denn eine solche darf am allerwenigsten dann fehlen, wenn die bildende Kunst, wie sie es zwar auch schon bei der Darstellung einer einzelnen Gestalt thun kann, durch das Hinzufügen einer zweiten Gestalt von der typischen Darstellungsweise entschieden zur dramatischen übergeht; denn nun muß in der Art der Darstellung der Gestalten selbst die Berechtigung ihrer Zusammenstellung ausgeprägt sein, und dies kann nur so eintreten, daß der

innere Bezug durch ein äußeres Geschehen versinnlicht wird *) — ähnlich wie in der Tragödie in dem Augenblick eine Handlung eintreten d. h. sie selbst zum Drama werden mußte, als dem einen Schauspieler ein zweiter hinzugefügt wurde. Erst diese Eigenschaften geben einer bildlichen Darstellung das Anrecht als künstlerische Composition betrachtet und nach den Gesetzen einer solchen beurtheilt zu werden.

Nachdem bereits früher zwei Vasen bekannt geworden waren, welche in dem wesentlichen Inhalt ihrer Darstellung — der „griechischen Unterwelt" — eine so große Uebereinstimmung zeigten, daß man annehmen mußte, es sei hier wirklich auf beiden Gefäßen derselbe Gegenstand ausgeführt, ist nun neuestens aus dem Museum zu Neapel ein freilich schon vor längerer Zeit bei Altamura aufgefundenes Gefäß, eine Amphora von sechs Palmen Höhe, durch eine Publication in den Monumenti dell' Instituto bekannt geworden, dessen auf der Hauptseite befindliche Darstellung, obgleich in vielen Einzelheiten abweichend, doch im Wesentlichen denselben Vorwurf wie jene zwei anderen Gefäße zeigt, von welchen das eine in Ruvo gefunden, jetzt in Carlsruhe ist, das andere, aus Canosa stammend, sich in München befindet. **) Diese für die Darstellung ein und desselben Gegenstandes verhältnißmäßig zahlreiche Ueberlieferung bedingt ein noch viel zahlreicheres Vorhandensein ähnlicher Wiederholungen im Alterthum, da uns bei einem der Zerstörung so leicht ausgesetzten Geräth gewiß nicht gerade die einzigen Exemplare erhalten sein werden. Daraus aber läßt sich schon von vornherein schließen, daß der Gegenstand dieser Darstellung ein besonders inhaltreicher und ausdrucksvoller gewesen sein, gerade um deswillen aber auch einen leicht und aus den Mitteln der

*) Ein besonderer und noch durchaus zur typischen Darstellungsweise gehöriger Fall ist der, daß zwei engverbundene göttliche Wesen wie die Dioskuren noch im Dienste der Religion zusammen gebildet werden, wobei der innere Bezug deshalb nicht durch ein äußeres Geschehen versinnlicht zu werden braucht, weil er bereits im religiösen Begriff gegeben ist. Die dramatische Darstellungsweise tritt in dem Augenblick ein, in welchem die Kunst nicht mehr ausschließlich als Dienerin der Religion schafft, sondern, der freien Schöpfungskraft sich bewußt geworden, den bleibenden Gehalt für den dargestellten Gegenstand selbst und die Art seiner Darstellung nicht mehr einseitig in seiner religiösen Bedeutung sucht.

**) Die zu besserem Verständniß und eigener Beurtheilung alles Folgenden auf der beigegebenen Tafel vergleichend zusammengestellten Abbildungen sind nach den in der Archäologischen Zeitung 1843 Tafel XI (Ruveser Bild) und XII (Canoser Bild) und den Monumenti dell' Instituto VIII Tav. IX (Vaso di Altamura) enthaltenen Veröffentlichungen angefertigt. Beigegeben ist ferner die Gefäßform der zu München befindlichen Vase.

Darstellung selbst verständlichen Inhalt dargeboten haben muß: denn die Beliebtheit und Verbreitung eines künstlerischen Werkes hängt immer von seinem bedeutsamen Inhalt und dem klaren Ausdruck desselben ab. Und hier muß die eigentliche Handlung um so nothwendiger deutlich und scharf ausgeprägt sein und bei der Betrachtung um so leichter als eigentlicher Kern aus der sie umgebenden Schale heraustreten, je größer die Zahl der mit der Haupthandlung zu einem reichen Gemälde verwebten Figuren ist und je eher diese bei einer nicht ganz klaren Composition die Absicht des Bildners mehr verdunkelt als erleichtert haben würden. Dies ist aber auf das Vollkommenste vermieden, indem auf allen drei Bildern in ganz gleicher Weise der bei weitem größte und noch dazu die Mitte, den natürlichen Sammelpunkt des Auges, einnehmende Theil der Darstellung zwei auf den ersten Blick deutliche Scenen vorführt, die, wie sie an sich klar sind, zugleich ganz zweifellos den Ort der Handlung bestimmen und somit auf die sie umgebenden kleineren, an und für sich keineswegs immer sogleich ganz klaren und noch dazu auf den verschiedenen Bildern ihrem besonderen Inhalte nach sehr wechselnden Gruppen vielmehr selbst ein Licht werfen, als daß sie von jenen erst erklärt würden: woraus sich wiederum ergiebt, auf welche Seite der bleibende Inhalt des hier Dargestellten und somit auch das eigentliche Gewicht der Darstellung selbst fällt. Herakles, den sich nur vergeblich sträubenden Kerberos mit Anstrengung all seiner Kraft überwältigend, führt uns unverkennbar in das Reich der Unterwelt, dessen Herrscherpaar oberhalb unter einem kleinen, mit reicher Architektur geschmückten Gebäude nicht etwa ruhig thront, sondern in lebhafter Verhandlung begriffen ist. Diese ist augenscheinlich durch den in demüthig bittender Stellung seine Laute schlagenden Orpheus verursacht, der mit seinen Tönen selbst die leblose Natur rührte und hier das noch weit Schwerere versucht, dem finstern Beherrscher der Unterwelt einen günstigen Spruch abzulocken. Denn daß hier der ganz bestimmte Augenblick gemeint sei, wie Orpheus seine durch ein hartes Schicksal ihm so schrecklich entrissene Gemahlin sich zurückbittet, ist bei der Bekanntheit dieses Mythos zu offenbar als daß man eher als daran vielmehr an das ganz unbestimmte und allgemeine Wandeln des Orpheus in den seligen Gefilden oder gar an orphische Mystik denken sollte; dadurch würde jeder bestimmte Bezug zu dem Herrscherpaar aufgehoben, dessen auf dem Bild als bestimmt dargestellte Handlung sodann gleichfalls einem ganz allgemeinen, verschwommenen Sichbehaben verfallen würde. Dies könnte man aber nur voraussetzen, wenn Pluton und

Persephone in gänzlicher Ruhe oder wenigstens als in vollkommener Versunkenheit den Tönen des Orpheus lauschend dargestellt wären. Auch darf man nicht einwenden, die Gegenwart der Eurydike sei nöthig, um den bezeichneten Augenblick des bekannten Mythos hier aufgefaßt und vorgestellt glauben zu können. Denn was liegt näher als den vor dem Herrscherpaar der Unterwelt bittend dargestellten Orpheus um seine Gattin bittend zu denken? Es würde sogar dem Mythos geradezu widersprechen, wenn Orpheus bereits jetzt und hier die ihm entschwundene Gattin sähe: er darf sie nicht früher sehen als bis er mit ihr auf der Oberwelt angelangt ist; denn gerade diese Bedingung ist es, welche für sein weiteres Geschick von Bedeutung wird und gegen welche fehlend er die fast Gewonnene seinen Händen entschweben sieht. Ja, ich muß es geradezu für einen trefflichen künstlerischen Zug dieser ganzen Composition erklären, daß hier nicht der bereits entschiedene Zustand dargestellt ist, etwa wie dem Orpheus seine Gemahlin eben zugesprochen wird, in welchem Falle sie nun ihm alsdann zu folgen, in der Ferne wenigstens für den Beschauer des Bildes, wenn auch ohne für Orpheus sichtbar zu werden, erscheinen könnte; daß vielmehr der noch unentschiedene Augenblick gewählt ist, in welchem das Herrscherpaar sich noch nicht geeinigt hat, ob es den Bitten des Orpheus willfahren solle. Es ist also keineswegs Grund vorhanden, die Eurydike in der Nähe sich zu denken: sie wandelt vielmehr noch unter den Schatten, fern vom Palast des Pluton. Derselbe Zug, die Handlung auf die Schneide des Messers zu stellen, kehrt, sofern ihr Inhalt überhaupt dramatisch ist, in allen vorzüglichen Werken der bildenden Kunst wieder, da er mit dem Wesen dieser Kunst auf's Innigste zusammenhängt. Weil es im Charakter alles Handelns liegt, verschiedene auf einander folgende Augenblicke zu umfassen, so kann ein Werk der bildenden Kunst, welche nur einen Moment darzustellen vermag, nur dann dennoch eine Handlung ausdrücken, wenn die Art des gewählten Augenblicks erkennen läßt, wie dieser hat werden können, besonders aber, wie er ein wesentliches Glied zur Vermittlung des Abschlusses der Handlung sein muß. Erst durch einen solchen bedeutungsvollen Blick in die Ferne, der jedoch kein schwankender und durch das Zweifelhafte beängstigender sein darf, vielmehr mit Nothwendigkeit aus dem Gegebenen auf das Kommende schließen lassen muß, wirkt eine bildlich dargestellte Handlung in höchster Weise anregend; denn der Mensch erfreut sich nicht nur daran wie etwas erscheint, sondern das was es bedeutet gewährt ihm zugleich einen willkommenen Ausgangspunkt eignen Denkens, durch welches die Handlung

gleichsam erst vollendet und abgeschlossen wird. Dafür ist aber der Moment unmittelbar vor einer nicht mehr zweifelhaften Entscheidung am geeignetsten, während die Entscheidung selbst dem Beschauer nichts mehr zu thun übrig läßt. Dies ist auf unserem Bild vorzüglich befolgt und zeigt sich wie bei Orpheus so auch bei Herakles, der im Augenblick der höchsten Anstrengung des Kampfes gegen den Kerberos aufgefaßt ist, jedoch so daß die Ueberwältigung dieses letzteren eben so sicher eintreten muß wie die Erhörung des Orpheus.

So giebt sogleich der erste Blick das Wesentliche der Darstellung zu erkennen und zugleich die Gewähr, daß, so sehr die Abweichungen im Einzelnen sich auch häufen, doch der Charakter des den uns überlieferten Nachbildungen zu Grunde liegenden Originals bewahrt ist. Zugleich aber läßt er uns den inneren künstlerischen Werth desselben erkennen, wenn wir auch den davon verschiedenen technischen Werth, den es vor unsern in ihrer Art hochstehenden Vasenbildern dennoch gewiß voraus hatte, nicht mehr zu beurtheilen vermögen.

Nachdem wir so durch die Betrachtung der Hauptgruppe einen festen Standpunkt für die Beurtheilung des ganzen Bildes gewonnen haben, wird es um so leichter sein, den noch übrigen kleineren Gruppen die ihnen im Verhältniß zum Ganzen zukommende Stelle anzuweisen, was wiederum für die Bedeutung des Einzelnen manchen entscheidenden Gesichtspunkt darbieten wird.

Soll der Blick des Beschauenden nicht in einer den Zweck des Hauptbildes störenden Weise von diesem abgelenkt werden, so dürfen die schon durch den Platz ihrer Anordnung zur linken und rechten Seite des Mittelbildes als von geringerer Wichtigkeit gekennzeichneten kleineren Gruppen nicht etwa eine neue Handlung oder auch nur ein neues wesentlich nothwendiges Moment der Haupthandlung bringen, woraus aber zugleich folgt, daß sie nicht ganz ohne Bezug auf die Haupthandlung sein dürfen, da sie ja sonst etwas Neues, dem Hauptinhalte bis dahin Fremdes böten. Sie müssen also gleichsam Illustrationen des Hauptbildes sein, sie müssen ein noch schärferes Licht werfen sei es auf den Ort wo die Haupthandlung vorgeht, sei es auf die an dieser selbst betheiligten Personen. Und dies ist denn auch in der That der allen diesen äußeren Bildern gemeinsame Charakter, so verschieden gerade hier die zur Sichtbarmachung dieses Grundgedankens gewählten Mittel sind. Für das unsern drei Bildern zu Grunde liegende Original aber folgt hieraus, daß die Reihenfolge von Gruppen, welche jenen Zweck am Vollständigsten erfüllt, d. h. die mannich-

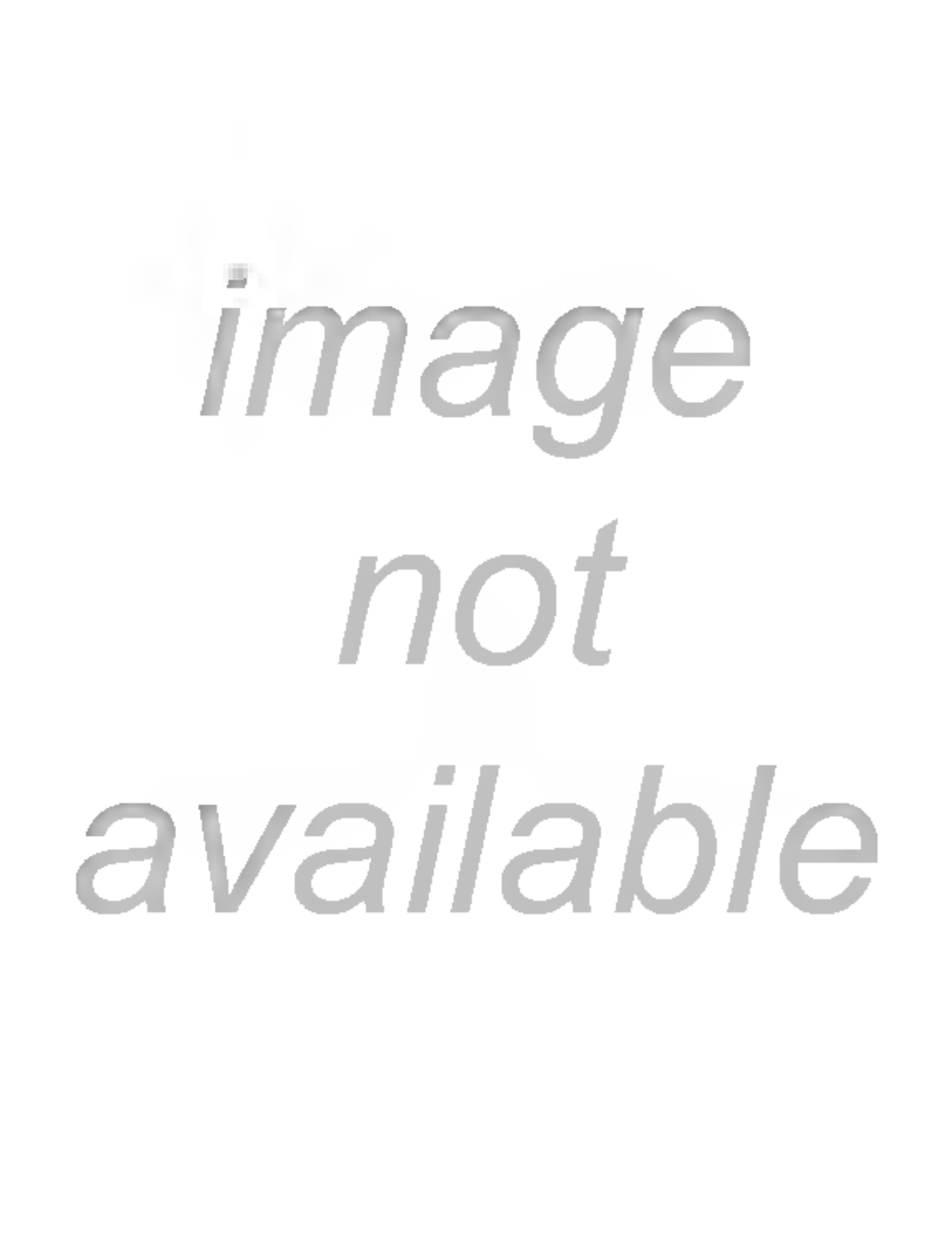


image
not
available

Indem ich so nach Bestimmung des allgemeinen Gesichtspunkts, welcher der Betrachtung des Einzelnen zu Grunde liegen muß, mich nun zu dieser sowie zur Kritik mit steter Rücksichtnahme auf die dem Original vielleicht am Meisten entsprechende Darstellung der uns vorliegenden Varianten wende, gehe ich auch hier von dem am Meisten durch sich selbst verständlichen Theil der ganzen Darstellung, dem Mittelstreifen aus, und zwar zunächst von der im oberen Raum befindlichen Gruppe des Orpheus und des Königspaares. *) Die Canosische Vase, welche hier wie auch in den meisten andern Gruppen wegen ihres ernsten würdevollen Charakters und ihrer sinnvollen Composition das Original am unverfälschtesten wiederzugeben scheint und darum den Vorzug vor den andern Bildern verdient (wie sich dies gerade bei der Betrachtung des Einzelnen noch näher herausstellen wird), zeigt ein kleines durch sechs ionische Säulen, auf denen ein reich verziertes Giebeldach ruht, gebildetes Gebäude. Außerhalb desselben steht links vom Beschauer Orpheus in bittender Stellung die Leier rührend, während ihm von der inneren Seite Persephone, als Wahrzeichen eine mehrflammige Fackel haltend, entgegentritt, das Haupt jedoch wie bittend zu ihrem thronenden und durch das Scepter als König bezeichneten Gemahl wendet, um als Fürsprecherin für den klagenden Sterblichen einzutreten. In dieser Art der Darstellung liegt etwas ungemein Schönes, Feingefühltes, Echtmenschliches: Kora, die selbst nur gegen ihren Willen in die Unterwelt kam, kennt und liebt die schöne Erde, und weil sie es darum ist, die an diesem finstern Ort von Allen allein ein menschliches Rühren zu fühlen versteht, läßt der Künstler den Orpheus sich zunächst an sie wenden; und sie ist es zugleich, welche, wenn irgend wer, allein über den finsteren, unerbittlichen Pluton, der „den Sterblichen der Verhaßteste unter den Göttern" ist, durch ihre sanften, schmeichelnden Bitten etwas vermag. Orpheus hätte ohne sie, trotz dem bezaubernden Tone seiner Leier, dennoch niemals allein dies harte Herz gerührt. Dieser dem bildenden Künstler durchaus eigenthümliche und originelle Zug ist ein sehr feiner und zeigt wie sehr sich derselbe der Grenzen seiner Kunst, zugleich aber auch der Vorzüge und der Mittel diese

Schule oder eines ganzen Zeitalters, weil in ihnen die individuelle Darstellungsweise von der conventionellen zurückgedrängt wird, im strengen Sinne des Wortes nicht als Styl, sondern nur als Manier zu bezeichnen.

*) Ich kann hier nur auf die Unterschiede in Haltung und Kleidung der einzelnen auf den verschiedenen Vasenbildern sich entsprechenden Figuren eingehen, welche für die Auffassung von entscheidender Bedeutung sind, und verweise dafür auf die zur Vergleichung mit dem Texte angefügten Abbildungen.

zu benutzen bewußt war: der Beschauer soll überzeugt werden, daß der sonst nur das Leben verschlingende und wie das ihm zugeschriebene Symbol des Schlüssels offenbart, auch fest verschlossen haltende Hades gegen seine Natur dennoch bewogen wird ein Leben wieder herauszugeben. Der Dichter kann die Wirkung schildern, welche die Töne des Orpheus auf den König der Unterwelt hervorbringen: von dem spielenden Orpheus des Malers aber könnte der Beschauer gar nicht begreifen, wie er eine solche Macht auszuüben vermöchte, da der Maler die Töne weder hören lassen noch eine Schilderung derselben geben kann. Wollte nun der Maler seinen Gegenstand wirklich selbst vollständig zur Anschauung bringen, und sich nicht auf die Ergänzung aus der außerhalb des Bildes liegenden Sage verlassen, so mußte er zur Vermittlung eine Gestalt schaffen, durch welche die Erhörung des Orpheus unmittelbar aus dem Bilde selbst verständlich wird, und dazu wählte er sehr glücklich die Gattin des Pluton. Ein so geistvoller Zug verdient die größte Beachtung, weil er auf die Schöpfungskraft des bildenden Künstlers das hellste Licht wirft und zugleich die Selbständigkeit bezeugt, mit welcher ein solcher weiterbildend die Sage für seine Zwecke umgestalten muß. Er gehört daher gewiß auch dem Schöpfer des Originals an, um so mehr als er sich auf allen drei Bildern wiederholt findet. Doch weichen die beiden andern von dem hier durch die einfachsten Mittel erreichten und wegen dieser Ursprünglichkeit auch schönsten Ausdruck des dieser Darstellung zu Grunde liegenden Gedankens erheblich ab. Das Ruveser Bild will den Effect durch mancherlei Zuthaten erhöhen, und fehlt gerade dadurch gegen die edle Einfachheit der ursprünglichen Composition. Persephone ist es hier, welche thront, während ihr königlicher Gemahl zu ihr herantritt und mit der Gebärde des warnend erhobenen Fingers sie etwa abmahnen will, eine Bitte zu gewähren, welche die rücksichtslose Consequenz des strengen Gesetzes der Unterwelt und damit dessen unbedingte Gültigkeit überhaupt aufheben muß. Persephone wird damit die eigentlich entscheidende Macht, welcher der sonst so strenge Gemahl nicht zu widersprechen wagt; dort aber war die viel natürlichere und bei weitem schöner empfundene Rolle der sanft überredenden, der demüthigen, nur durch die ihr innewohnende Lieblichkeit unwiderstehlich bittenden Gattin gegeben, während die Würde des thronenden Königs unangetastet blieb. Und während es dort Persephone selbst ist, welche zu Orpheus herantritt und schon dadurch ihm hülfebereit und trostreich sich zeigt, vermittelt hier zwischen ihr und dem Sänger eine ihr beigegebene in jeder Hand eine Fackel tragende Dienerin, in welcher jedoch

keine Furie gesehen werden darf, wie dies ein vergleichender Blick mit den hier in der Mitte des linken Seitenstreifens befindlichen unverkennbaren Erinyen lehrt: die Fackelträgerin zeigt keine Spur von Schlangen, die dort in ganz gleicher Weise an beiden Gestalten durch das Haar und um den linken Arm sich ringeln, woraus hervorgeht, daß dem Maler der Ruveser Vase die Bezeichnung der Furien durch Schlangen als nothwendig erschien. Ein weiteres Fortgehen im Suchen nach äußerer Eleganz und effectvoller Darstellung zeigt in dieser Gruppe auch das Gebäude, unter welchem Persephone thront: die zwei vorderen des hier nur auf vier Säulen gestützten Giebeldachs tragen als besonderen Schmuck je eine Sphinx, auf welchen sodann erst das Dach ruht, während auf dem Canosischen Bild die Säulen alle gleichmäßig einfach sind. Aber dennoch war auf diesem Gemälde die Auffassung des Gegenstandes im Großen und Ganzen dieselbe geblieben, und namentlich Nichts von der die gesammte Auffassung beherrschenden Würde verloren gegangen: wenn auch echt menschliche Züge in das Thun der Götter hineingetragen waren, so erschienen sie dadurch doch nicht der Göttlichkeit entkleidet — wie ja gerade den griechischen Götterglauben und nicht weniger die Darstellungen der besten Kunst diese wunderbare Mischung des Höchsten in der Menschennatur mit dem in der Gottheit, was sie dem Menschen am Nächsten bringt, das Ueberfließen der einen Natur in die andere, die Verschmelzung und vollständige Durchdringung beider zu schöner Harmonie charakterisirt. Allein noch eine andere Seite hatte dieser Glaube; er konnte die erhabensten Göttergestalten den gewöhnlichsten menschlichen Leidenschaften unterworfen darstellen und, ohne dadurch der dauernden Verehrung eines Gottes zu nahe zu treten, ihn dennoch schalkhaft für einen Augenblick als komische Person dem heiteren, eben so rasch verflogenen wie geborenen Spotte preisgeben, wie es so oft in der Komödie geschah. Und dies ist der Charakter, welchen das dritte Gefäßbild, das der Vase von Altamura, zeigt. Nicht in jener Hoheit erscheinen hier die Götter, vor der sich der Mensch unwillkürlich beugt, auch wenn sie sich nur in menschlicher Gestalt offenbart: das Niedrige der Menschennatur überwuchert hier die göttliche Würde. So ist es nun nicht sowohl liebliche Bitte, nicht freundliche Ueberredung als vielmehr schlaue Uebertölpelung, welche hier den Widerstand bricht, listiges Eingehen auf eine Neigung, welche den Gott dem unterthan macht, der sie zur Erreichung des eignen Zwecks zu befriedigen versteht. Wie um nicht merken zu lassen, was ihre wirkliche Absicht sei, kehrt Persephone hier dem flehenden Orpheus den

Rücken und richtet scheinbar ihre ganze Aufmerksamkeit auf den ihr gegenübersitzenden Gatten, welchem sie mit lauerndem Blicke und verführerischem Lächeln auf schön mit Zweigen geschmückter Schüssel köstliche Früchte reicht, während er selbst, der sonst so finstere Gott, heiteren Ausdrucks einen Kantharos schwingt. Kein Wunder, daß seine Seele heiter geworden ist: denn außer der Nähe der holden Gattin, die ihm ihrer Mutter Gaben mit solcher Liebenswürdigkeit reicht als wäre sie ihm durch das süßeste Band der Liebe, nicht aber durch Zwang verbunden, zaubert der freundliche Lyäus sogar die klagenden Töne des Orpheus in heitere Melodien um. Um so natürlicher ist es, daß er, der jetzt seiner Gattin in ungetrübter Freude zutrinkt, die von ihr im rechten Augenblick angebrachte Bitte nicht wird abschlagen können. Und so erreicht auch der hier wirkende Maler seinen Zweck, aber in einer Weise, die ebenso weit von jener ersten entfernt ist, wie der ausgelassene Gang des Soccus vom ernsten Feierschritt Aeschyleischen Kothurnes.

Dieselbe auch sonst auf diesem Bild hervortretende, fast an das Groteske streifende Darstellungsweise zeigt sich auch in der Architektur, welche hier wie auch auf den andern Gefäßen charakteristisch für den im ganzen Bilde herrschenden Geist ist. Die andern Säulen, welche bei der Ruweser Vase trotz dem Zusatze der Sphinxen wenn auch verkürzte, doch immer noch vollständige ionische Säulen waren, sind hier ganz zu Postamenten verkümmert, um welche sich die im korinthischen Styl herrschenden Akanthusblätter in reicher Fülle legen. Auf ihnen stehen, als Stützen des Daches dienend, zwei Mädchengestalten, die in ihrer üppigen Nacktheit weit abweichen von der stillen Hoheit der Karyatiden, der ehrwürdigen Sinnbilder der atheniſchen Jungfrauen, welche am Erechtheion zu ähnlichem architektonischem Zwecke dienten. Gerade dieser so deutliche Fortschritt an einem verhältnißmäßig doch immer nur Nebensache bleibenden Theil der Darstellung, welcher aber eben darum mit um so größerer Unbefangenheit von Seiten des Bildners umgestaltet werden konnte und deshalb treuer als vieles Andere den in dieser ganzen Auffassung herrschenden Geist offenbart, bietet eine treffliche Handhabe zur Bestimmung der zeitlichen Aufeinanderfolge dieser Bilder so wie nicht minder der damit enge zusammenhängenden innerlichen Entfernung von dem ursprünglichen bedeutungsvollen Gehalt, welcher, wie jene ersten Bilder noch ahnden lassen, in der Auffassung des Originals geherrscht haben muß.

Den ganz gleichen inneren Fortschritt in der Auffassungsweise dieser drei Vasenbilder zeigt auch die andere Gruppe der auf dem Mittelstreifen

dargestellten Haupthandlung. Der hier offenbar zu Grund liegende Gedanke ist wiederum am unverfälschtesten auf dem Bild der Canosischen Vase ausgesprochen, welche darum auch am deutlichsten zeigt, was eine jede der zu dieser Gruppe gehörenden Personen der Absicht des Künstlers zufolge soll. Wie in der Gruppe des Orpheus seinem demüthigen Flehen eine hülfreiche Macht Beistand leistet, eine abwehrende aber die Rechte des Orkus vertritt und Einspruch einlegt gegen einen Bruch der denselben schützenden Gesetze, so ist auch dem die Schranken der Unterwelt gewaltsam durchbrechenden Helden eine schützende Gottheit beigegeben, welche ihm in dem entscheidenden Augenblick Ermuthigung einflößt und ihm eine Gewähr ist, daß er die Gefahr bestehen und zur freundlichen Oberwelt zurückgelangen werde; andrerseits aber kann ein solcher Raub nicht geschehen, ohne daß von Seiten der Unterwelt wenigstens der Versuch gemacht wird, den kecken Einbruch zu verhindern und den Eindringling zu vertreiben. Dies geschieht durch die von der rechten Seite her gegen den Herakles eine Fackel schwingende weibliche Gestalt, zu welcher der geängstete Kerberos zu fliehen sucht: zwei seiner Köpfe sind auf sie als der erhofften Helferin aus der Noth gerichtet, der dritte wendet sich dem übermächtigen Gegner zu und malt das ihm von diesem einflößte Entsetzen, welches den Wächter der Unterwelt sein Heil nur in angstvollem Entwinden und Fliehen, nicht aber in muthigem Eingehen auf den wider ihn unternommenen Kampf finden läßt. Herakles dagegen, im Augenblick der höchsten Kraftanstrengung, wendet sich nach der entgegengesetzten Seite, auf welcher der schon im Fortschreiten begriffene Hermes keinen Zweifel läßt, daß es dem mühsam kämpfenden Helden im nächsten Augenblick gelingen werde den Widerstand seines Gegners zu brechen und diesen nach dem rettenden Ausgang mit sich fortzureißen, auf welchen der schützende Gott, nach Herakles zurückblickend, mit der dorthin gerichteten rechten Hand ermuthigend hinweist. Solcher Uebermacht gegenüber ist es begreiflich, wenn Hekate — denn sie scheint hier gemeint zu sein, da sie ähnlich wie Pluton selbst Schlüssel und Seilbündel außer der Fackel als Symbol trägt und somit gerade zur Wahrerin der Rechte des Orkus, gleichsam zur Pförtnerin, durch ihre Natur am Ersten geeignet ist — nicht mehr heftig widersteht, sondern einen wirklichen Angriff als nutzlos erkennt und es deshalb kaum mehr wagt thatkräftig einzugreifen: sie läßt den Frevel, den sie nicht verhindern kann, verzweifelnd und in das Unvermeidliche sich findend geschehen, und sieht ohne ernstliches Handeln gleichsam unter ihrer Hand den Beschützer ihres Reiches rathlos sich entrissen. Und so vermehrt auch sie in ihrer

eigenen Hülflosigkeit nur die Gewißheit des noch nicht entschiedenen, aber nicht mehr fernen Sieges des Herakles. Scheinbar ganz theilnahmlos, darum aber auch gewiß sehr abweichend von der Absicht des Künstlers, derzufolge deutlich angegeben sein mußte, in welchem Zusammenhang diese Figur zu den anderen innerhalb der Composition dieser Gruppe stehe, ist die Vertreterin der Rechte der Unterwelt auf der Ruweser Vase aufgefaßt, die sich auch hierin als weniger getreue Nachbildung erweist; ja, diese Gestalt erscheint hier so indifferent, die Haltung ihrer Fackel für den Zweck der ganzen Figur im Zusammenhang mit der übrigen Gruppe so wenig entschieden, daß man, freilich mit Verkennung des inneren Zusammenhangs dieser Gruppe, nach ihrer rein äußerlichen und für sich abgerissen betrachteten Erscheinung sogar vermuthen konnte, diese Unterweltsgöttin bringe dem ihr Reich und dessen Rechte so frech beleidigenden Räuber selbst hülfreich Licht: was an und für sich undenkbar ist, außer dem daß ja die hülfreiche Macht bereits vollkommen genügend durch Hermes vertreten ist; und ein guter Künstler wird niemals in derselben Composition zwei verschiedene Gestalten zu Trägern derselben Idee machen, wenn er deren vollkommen genügenden Ausdruck durch eine einzige erreichen kann — in der Beschränkung zeigt sich der Meister. Und daß etwa Herakles, das Kind der Oberwelt, hier im Hades ohne solches Leuchten nicht zu sehen vermöchte, könnte man wohl nicht im Ernst als Grund für diese Auffassung anführen; auch ist auf der Canoser Vase die Fackel offenbar nicht zum Erleuchten da, auf der von Altamura fehlt sie ganz. Statt einer zweiten Fackel, welche Hekate in dem Canoser Bild hält, sind ihr auf dem Ruweser zwei Speere beigegeben, gewiß eine dem Wesen der Unterweltsgöttin weit weniger entsprechende Waffe. Aber auch diese schwingt sie nicht, sondern läßt sie in ruhiger Ergebung in dem Arme ruhen.

Dies Uebergehen von einer ausdrucksvolleren Bewegung auf dem einen Bild zu einer weniger lebendigen auf dem anderen zeigt sich auch in der verschiedenen Auffassung des Hermes. Auf dem Canoser Bild schreitet er lebhaft mit raschen großen Schritten vorwärts, der nachgezogene Fuß berührt nur leise mit der Spitze den Boden, der vorwärts zeigende Arm ist hoch erhoben, die ganze Figur athmet das rascheste Leben und ist beseelt von der dem Götterboten eigenthümlichen und so natürlichen Eile. Und je weniger diese Bewegung gestattet ihn in solcher Haltung verweilend zu denken, vielmehr auf eine Veränderung im unmittelbar nächsten Moment hinweist, um so mehr empfindet man wie auch die noch nicht eingetretene Entscheidung im Kampfe des Herakles ebenso rasch

und unfehlbar eintreten müsse, damit dieser dem geleitenden Gotte folgen könne. In der Haltung des Hermes auf dem Ruveser Bild ist dagegen so viel Ruhe ausgedrückt, daß man ihn sich sehr wohl in dieser Stellung dem Kampf eine ganze Weile zuschauend denken kann, wodurch das gerade dieser Gruppe eigene und in ihr so vortrefflich benutzte Momentane des dramatisch bewegten, auf dem Höhepunkt der Kraftanspannung fixirten Lebens wesentlich beeinträchtigt wird —, damit zugleich aber auch der in der Canoser Vase noch deutlich hervortretende künstlerische Gehalt des ursprünglichen Gemäldes.

Noch mehr ist dies der Fall in der entsprechenden Gruppe des Gefäßes von Altamura; nicht nur Hermes hat in ähnlicher Weise wie auf dem Ruveser Bild den seinem Wesen überhaupt wie insbesondere seinem Eingreifen in diese Handlung so wohl entsprechenden Charakter der Raschheit verloren, wozu hier noch der dem Original gewiß fremde, weil dem Zweck seines Auftretens geradezu widersprechende harte, gebieterische Ausdruck kommt statt des früheren hülfereichen, wie er ja wirklich Hülfe bringen soll: auch die ihm entgegengesetzte Gottheit, welche seinen fördernden Einfluß wo möglich ausgleichen sollte, hat diesen ursprünglichen Charakter jetzt so sehr verloren, daß die ihr entsprechende Figur dieser dritten Darstellung nur noch dazu dient den Schrecken zu malen, welchen die geängsteten Bewohner des beleidigten Orkus über die eben versuchte und nicht zu verhindernde Freveltat des Herakles empfinden. Sobald aber bei dieser Figur der ursprüngliche Gedanke einer wenn auch voraussichtlich erfolglosen, jedenfalls aber doch versuchten Abwehr aufgegeben und nur der des Ausdrucks panischen Schreckens an seine Stelle getreten war, so konnte die Trägerin dieses Ausdrucks eine jede beliebige der Unterwelt angehörige Gestalt sein: es bedurfte nicht mehr der Hekate, die sich leicht als vor allen Andern zur Abwehr berufen denken läßt. Und diese Freiheit verfehlte denn auch keineswegs der den Werth der Darstellung weniger im Inhalt als vorzugsweise in Aeußerlichkeiten suchende Geist, welcher dies Gemälde schuf, in einer ihm entsprechenden Weise zu benutzen. Mit staunendem Entsetzen zurückblickend flieht irgend eine weibliche Bewohnerin der Unterwelt auf einem fischgeschwänzten Seepferd, das mit schreckhaft geöffneten Nüstern und weit hervorstarrendem Auge gleichfalls das allgemeine Entsetzen malt, den innern Räumen des Hades zu, ohne auch nur daran zu denken daß es möglich wäre, dem bedrängten Wächter desselben Hülfe zu bringen. Dieser wendet sich deshalb auch nicht zu der selbst hülflosen Gestalt, sondern sucht gleich ihr nur das

Innere der Unterwelt zu erreichen. Demgemäß starrt hier der eine dem Herakles abgewandte Kopf ziellos in's Weite, die zwei anderen wenden sich dagegen nach dem Feinde zurück. Wie wenig der Hippokamp, der seiner Natur zufolge in das Bereich des Meeres gehört, in diesen Zusammenhang paßt, springt in die Augen: er verdankt sein Erscheinen aber auch gar nicht einer irgendwie ausgeprägten, mit besonderem Bezug zu dem Bilde hervortretenden inneren Eigenthümlichkeit seines Wesens, sondern einzig und allein seiner seltsamen äußern Form, welche dem Zweck des effecthaschenden Malers vortrefflich entsprach. Und wohl nur um es einigermaßen zu rechtfertigen, hat der Zeichner dieses Bildes den auf den beiden andern Gemälden als bewachsen stark hervorgehobenen Boden in eine jedoch nur so andeutungsweise gehaltene Bezeichnung der Unterweltsflüsse umgewandelt, daß man erst wissen muß welcher Ort gemeint sei, um den Sinn dieser Linien annähernd bestimmen zu können.

Aber auch die Gestalt des Herakles läßt auf der Vase von Altamura nur noch wenig von dem Aufbieten aller Kräfte merken, welches diesen Kampf auf dem Canofer Bilde in so vollendeter Weise als auf dem höchsten Gipfel angekommen und der Entscheidung unmittelbar nahe zeigt; dort war das Haupt hülfeflehend nach dem ermuthigenden Gott umgewendet, welche Bewegung dessen Erscheinen, da sie des Helden Hülfsbedürftigkeit kund giebt, auf das Vortrefflichste motivirt. Aber schon in der Ruveser Vase ist dieser unmittelbare Bezug des Herakles auf Hermes aufgegeben; doch zeigt die leise Wendung des Herakles, welche dessen Kopf in Vorderansicht sehen läßt, doch immer noch das unverkennbare ängstliche Streben desselben nach dem Ausgang und dem die Rettung verbürgenden Gott. Der Zeichner der Vase von Altamura hatte für diesen nothwendigen inneren Bezug kein Verständniß mehr; dies erkennt man aus der von ihm gewählten Profilansicht des Herakles, wodurch dieser aus jeder unmittelbaren Verbindung mit seinem Geleiter heraustritt, noch mehr aber aus dem fehlerhaften übergroßen Zwischenraum, welchen er zwischen Herakles und Hermes trotz ihrer engen Zusammengehörigkeit läßt.

In dieser Gruppe bewahrt uns die Treue des Zeichners der Canofer Vase noch einen Zug, welcher gewiß dem ersten Künstler angehört, der aber, obgleich er einer scharfen Naturbeobachtung abgelauscht ist, sich dennoch leicht einer bewußten Beachtung des Beschauers entziehen würde weil er an einem untergeordneten Theil des Bildes nur das ganz Natürliche zeigt, wenn nicht die weniger verständigen Zeichner der Vasen von Ruvo und Altamura diesen Zug nicht nur nicht unbeachtet gelassen, sondern geradezu

verdorben hätten. Nun hat jedes gute Kunstwerk die Eigenschaft, daß es auch bis in's Kleinste Alles vollendet und naturgemäß darstellt und das Gefühl, welches diese in ihm waltende Harmonie hervorruft, gleicht somit dem der Gesundheit: auch dieses beruht zunächst nur auf der Abwesenheit alles den Organismus Störenden, ohne daß man sich jedes einzelnen Theiles der frei von Störung ist bewußt wäre. Tritt aber auch nur am geringsten Glied ein Uebelbefinden ein, so macht sich dasselbe trotz dem Wohlbefinden des bei weitem größeren Theils des Körpers sogleich geltend. Und ebenso erweckt bei einem nicht ganz vollendeten Kunstwerk der kleinste Fehler sogleich das Gefühl des Unbehagens, während man doch bei dem vollendeten kein bewußtes Gefühl davon hatte, daß diese oder jene besondere Kleinigkeit richtig behandelt war. Was mich zu dieser Bemerkung veranlaßt, ist Folgendes. Es ist eine bekannte Thatsache, daß jeder in Schrecken gesetzte Hund, wenn er sich nicht etwa zur Wehre setzt sondern es vorzieht sein Heil in der Flucht zu suchen, „den Schwanz zwischen die Beine nimmt" und in dieser für ihn charakteristischen Haltung das Weite sucht. Dies Merkmal hat nun der Künstler in sinniger Weise bei dem sonst so furchtbaren Kerberos angewendet, der, obgleich unsterblicher Hund, doch Hund genug ist, um wenn er flieht die dem Hundegeschlecht eignen Symptome der Furchtsamkeit nicht zu verläugnen. Hierdurch erhöht der Maler sehr glücklich den in des Kerberos sonstiger Haltung gleichfalls ausgeprägten Eindruck des Entsetzens. Zugleich benutzte er diese dem Höllenhund in solchem Fall so natürliche Bewegung dazu, um die am Ende des Schwanzes desselben nach allgemeiner Tradition befindliche Schlange den Herakles in das ihr zunächst befindliche linke Bein beißen zu lassen. Diesen hier mit Recht nur wenig hervorgehobenen Zug ergriff jedoch der Zeichner des Gefäßes von Altamura mit Freuden und machte ihn, ganz im Einklang mit seinem sonstigen Verfahren, zu einer Hauptsache. Damit aber der Biß und die schöne Schlangenwindung des Schweifes recht sichtbar werde, gab er das Wesentliche, das Eingezogensein des Schwanzes auf und erreichte durch das Opfer der Naturwahrheit den beabsichtigten Effect. In zierlicher Linie schlingt sich nun der Schweif um das rechte Bein des Herakles herum und die Schlange beißt, recht zu grausigem Behagen der Beschauer, wie sie sich dieser Zeichner denkt, den armen Helden statt in die sehnige Wade gar in das knochige Schienbein! Die Ruveser Vase läßt nicht nur die charakteristische Wendung des Schweifes außer Acht, sondern giebt, hier wie auch anderwärts flüchtig, dem Ende desselben nicht einmal die Schlange.

Während so das auf dem Mittelstreifen enthaltene Hauptbild seinem Inhalte nach klar und leicht verständlich ist und auch bei abweichender Ueberlieferung des Einzelnen dennoch mit ziemlicher Sicherheit erkennen läßt, was der ursprünglichen Auffassung angehören, was eine Zuthat oder Umänderung der Nachahmung sein muß, bietet die zweite große Masse dieses inhaltreichen Gemäldes, die das Hauptbild einfassenden, zur Linken und zur Rechten desselben laufenden Seitenstreifen für unsere späte, nicht mehr unmittelbare Auffassung größere Schwierigkeiten, welche durch die verschiedene und sich daher, wie man vermuthen könnte, etwa gegenseitig ergänzende Ueberlieferung keineswegs erleichtert werden. Denn durch diese wird die Erklärung der Einzelheiten nur selten wesentlich gefördert; das aber, was diese Darstellungen hier überhaupt sollen, giebt schon jede einzelne Ueberlieferung für sich auch ohne Vergleichung ebenso sicher wie die andere zu erkennen, wenn auch die eine in den gewählten Mitteln der Darstellung größeres Geschick zeigt als die andere. Der diesen Seitenstreifen zu Grunde liegende Gedanke ist so weit er im Allgemeinen deren Verhältniß zu dem Hauptbilde betrifft ein sehr einfacher und überall derselbe; die einzelnen Gruppen haben nur die Aufgabe ihn von seinen verschiedensten Seiten zu zeigen. Eben darum aber konnte in der Wahl der die einzelnen Gruppen bildenden Gestalten bei der verschiedenen Auffassung und Nachahmung eine größere Mannichfaltigkeit herrschen, so lange nur gegen den leitenden Gedanken nicht gefehlt wurde. Und diese Freiheit haben sich die Nachahmer auch im reichsten Maße zu Nutze gemacht; dennoch aber wird es vielleicht auch hier gelingen, das wahrscheinlich Ursprüngliche, dem Original Angehörige zu ermitteln, wenn wir nur fortfahren dürfen dafür immer das zu erkennen, was wir nach sichern Gründen für das Beste halten müssen — ein Verfahren, welches durch die bei der Betrachtung des Hauptbildes gewonnenen Resultate auch hier geboten erscheint. Es zwingt uns sogar die bei jedem guten Kunstwerk vorauszusetzende Gleichmäßigkeit bei der Behandlung aller seiner Theile auch ferner den gleichen Gesichtspunkt in der Kritik festzuhalten, nachdem der durch die gegebene Sage feststehende Inhalt des Hauptbildes eine sichere Richtschnur für die Beurtheilung desselben gegeben hatte, und hier gerade das künstlerisch Beste auf der ältesten und somit einem etwaigen Original am Nächsten stehenden Vase erschienen war.

Der diese Nebenvorstellungen schaffende und ihren besonderen Inhalt bedingende Gedanke ist, wie bereits bemerkt, sehr einfach und zwar der, daß die an der Haupthandlung des Mittelstreifens betheiligten Personen und

das in ihrer Handlung Ausgeprägte noch näher illustrirt, daß der dem Hauptbild eigene Charakter noch schärfer bestimmt und dadurch die richtige Auffassung des Ganzen noch unfehlbarer erreicht werde. Denn dem Künstler muß Alles darauf ankommen, daß was er gedacht und gewollt gerade so wiedererkannt werde wie er es gedacht und gewollt, und daß die von ihm gewählten Mittel der Verständigung, Ton, Wort oder Bild, möglichst sicher und zwingend den Weg zu diesem Ziele führen. Daher wendet der Maler bei einer größeren Darstellung dramatischen Inhalts ganz natürlich die seiner besonderen Kunst leichter als jeder andern mögliche, oft aber auch zu vollständigem Ausdruck aller inneren Bewegungen, deren jede ihren besonderen weil nur in einem Moment darstellbaren Träger haben muß, nothwendige Häufung von Gestalten secundärer Bedeutung an, um dadurch daß sich der Grundgedanke des Hauptbildes in der einzelnen Nebendarstellung, je nach deren Charakter, in einer für den Beschauer unverkennbaren Weise wiederspiegelt, diesen Grundgedanken um so klarer auszuprägen und hierdurch um so weniger zweifelhaft zu lassen, was seine Absicht gewesen sei. Dies hat unser Künstler bei seinen unmittelbaren Beschauern auch ganz gewiß vollkommen erreicht, und gelingt es ihm für Einzelnes bei uns erst auf dem Umweg mühsamer, an sein Werk gewandter Erklärung, so liegt die Schuld nicht an ihm, sondern daran, daß wir wenigstens durch die Art unseres Verständnisses Andere sind als die, für welche er geschaffen hat.

In Uebereinstimmung mit dem bereits bekannten Inhalt des Hauptbildes näher ausgedrückt lautet der hier leitende Gedanke so: es soll, während ein bestimmtes Ereigniß in der Unterwelt vor sich geht, diese selbst und das in ihr herrschende Leben und Treiben möglichst allseitig charakterisirt werden — und dies bedingt für alle zur Erreichung dieser Absicht bestimmten Gestalten von vornherein einen gemeinsamen Typus. Die Unterwelt tritt uns auf dem Hauptbild in einer bestimmten, durch allbekannte Handlungen unverkennbar gezeichneten augenblicklichen Bewegung entgegen; folglich müssen auch alle als in der Unterwelt befindlich gedachte und hier zur näheren Kennzeichnung derselben mit in die Darstellung gezogene Personen gleichfalls in momentaner Bewegung aufgefaßt und demgemäß zur Anschauung gebracht sein. Aber während die an der Haupthandlung betheiligten dem dramatischen Inhalt derselben zufolge in einem solchen Moment uns vor Augen treten, der einen entscheidenden Uebergang aus einem erregten und deshalb auch unser Gemüth erregenden Zustand in einen die Handlung abschließenden und darum unser Gemüth, dem Zweck aller Kunst gemäß, beruhigenden malt, dürfen diese Neben-

figuren, ihrem besonderen Zweck entsprechend die Haupthandlung zu begleiten und das zur Zeit der Haupthandlung in der Unterwelt herrschende Leben zu zeigen, vielmehr nur in solcher Handlung begriffen sein, welche ein Licht auf das dauernde Thun und Treiben der Bewohner des Hades wirft. Es muß also das Momentane als dem Wesen der bildenden Kunst durchaus nothwendig entspringend, auch in ihrer Darstellung gewahrt sein; aber dieser einzelne Moment muß ein Symbol sein können für alle anderen dort verlebten Augenblicke, er muß gerade das sich immer Gleichbleibende zeigen, darf also nicht ein irgendwie in der Geschichte oder Sage als besonders wichtig hervorragender oder überhaupt nur für die Entwicklung eines Zustandes aus einem andern bedeutsamer sein: denn es soll ja nur der dort dauernde Zustand geschildert werden, damit wir so einen bedeutungsvollen allgemeinen Hintergrund gewinnen, aus dem sich in der Haupthandlung ein bedeutungsvolleres Einzelgeschehen in um so ergreifenderer Weise abheben könne.

Bei der Untersuchung des Einzelnen, welche gerade hier mannichfachen Schwierigkeiten unterliegt, gehen wir wieder, um den sichersten Weg einzuschlagen, von der durchsichtigsten und klarsten Darstellung aus und diese ist auf dem Canoser Bild, welches wir wie bisher zu Grunde legen, ohne Zweifel die in der untersten Querreihe enthaltene des Sisyphos und Tantalos, welche, sich gegenseitig entsprechend, das Bild in seinem unteren Theile harmonisch abschließen. Es leuchtet ein wie vorzüglich durch das Herausgreifen dieser beiden Gestalten die Unterwelt und der in ihr waltende Geist dem oben dargelegten Zwecke gemäß unverkennbar charakterisirt werde: unberühmte Sterbliche, wie sie zu Tausenden dort ein abgeblaßtes Schattenleben führten, konnten dem Bildner nicht dienen um den Schrecken des Orkus und die unerbittlich in ihm waltende Gerechtigkeit, welcher auch der Mächtigste nicht entgehen kann — denn dies ist offenbar die besondere einzelne Seite der Unterwelt welche hier vorgeführt werden soll —, in ihrer ganzen Größe und Bedeutsamkeit zu zeichnen: je gewaltiger die Sterblichen, welche jetzt in der Abbüßung ihrer Vergehungen gezeigt werden, in den Zeiten waren da sie noch auf Erden wandelten, je höher sie vor Andern hervorragten und je weiter ihr Ruf gedrungen war, desto deutlicher mußte an ihnen die strenge Vergeltung hervortreten, desto leichter kann — und dies mußte für den Künstler von Entscheidung sein — ihre Individualität wiedererkannt und das nur bei bestimmten Personen mögliche persönliche Interesse rege werden. Aus denselben Grunde sind es auch in der dichtenden Kunst gerade diese und

ihnen ähnliche Heroen, welche dem die Unterwelt Besuchenden zuerst und ganz besonders auffallen und deshalb auch in der Erzählung am Besten dazu dienen, ein lebendiges Bild des finstern Todtenreiches zu geben, wie denn Virgil nicht weniger als Homer seinem Helden diesen Anblick verschafft.

Ein vergleichender Blick auf die entsprechenden Gruppen der beiden andern Vasenbilder zeigt, wie von den beiden hier gewählten Gestalten nur die eine, Sisyphos, und zwar immer auch an der entsprechenden Stelle, auf der linken Seite des Beschauers, festgehalten ist und man könnte daraus den Schluß ziehen, daß von allen ähnlichen Gestalten der Unterwelt er die populärste und eben darum auch so stetig wiederkehrende gewesen sei. Die Vergleichung wird auch hier lehren, daß die Auffassung und Zeichnung dieser Figur auf dem Canofer Bild am Besten bewahrt ist, weil sie die qualvolle Mühe des sich vergeblich abarbeitenden Mannes am Vollendetsten zeigt. Ihr nahe kommt die Zeichnung der Vase von Altamura, welche auch sonst, wie wir noch weiterhin sehen werden, in Einzelheiten so weit diese nicht der Eigenthümlichkeit dieses Bildes in der Auffassung des Gegenstandes zuwider laufen, eine für die Erkenntniß der ganzen Composition sehr fördernde Treue bewahrt hat; nur ist in diesem Falle die rechte Hand, bei welcher naturgemäß der Daumen nach innen, die übrigen Finger nach außen gekehrt sein müßten, von dem flüchtig und fabrikmäßig arbeitenden Vasenmaler verzeichnet. Am Wenigsten zusagend erscheint diese Gestalt auf der Ruveser Vase, auf welcher gerade hier ein weiter unten zu berührender Mangel die auch in andern Gruppen bemerkbare Nachlässigkeit bei der Behandlung der Nebenvorstellungen sich erkennen läßt. Da nun auf diesen beiden andern Bildern die dem Sisyphos entsprechende Gestalt des Tantalos nicht wiederkehrt, so ist zu untersuchen, mit welchem Recht er auf dem einen Bilde gewählt und auf den anderen durch andre Figuren ersetzt ist, ob dieselben zugleich eine Verschiedenheit in dem Verhältniß dieser Einzelgruppen zu dem Ganzen bewirken und welche derselben den hier nothwendigen Gedanken am Richtigsten zum Ausdruck bringt und somit dem verlorenen Original wohl am Nächsten stehen mag.

Soll die strenge Gerechtigkeit und abschreckende Furchtbarkeit des Hades gerade durch Beispiele seiner Bestrafungen zur Darstellung kommen, so müssen, der Natur der bildenden Kunst entsprechend — welche keine Möglichkeit einer erklärenden Ausführung wie die redende hat, sondern auf die aus der Zeichnung des einen Momentes dennoch vollständig entspringende möglichste Vollkommenheit des unmittelbar deutlichen Ausdrucks

angewiesen ist —, die gewählten Arten*) der Strafe solche sein, daß an ihnen das Furchtbare und Schreckhafte auch wirklich unverkennbar hervortrete, und dies geschieht dann am Meisten, wenn zugleich der unerbittliche Zwang, welcher kein Aufhören der Strafe duldet, lebendig an dieser selbst und unmittelbar durch das Bild klar wird. Nun hat der Zeichner der Vase von Altamura an Stelle des Tantalos drei Frauen gesetzt, welche wie dies ihr auf Herakles starr gerichteter Blick zeigt, offenbar von dessen Unterfangen mehr überrascht als erschreckt sind; denn die Haltung und Bewegung der in der Mitte sitzenden und der von rechts heranschreitenden ist ruhig, nur die dem allerdings staunenswerthen und überkühnen Ereigniß zunächststehende hat den Anschein, als umschlinge sie ängstlich und wie Schutz suchend ihre Gefährtin, zu welcher sie sich im ersten Schrecken geflüchtet hat, während sie sich jetzt schon wieder neugierig nach der sie nicht selbst berührenden und, weil nur von Außen an sie herantretenden, sogleich ein interessantes Schauspiel gewährenden Handlung umschaut. Da jede der Frauen einen Krug hat und sie dem Sisyphos gegenüber und an der Stelle erscheinen, welche auf der Canoser Vase Tantalos einnimmt, so liegt es nahe in ihnen die Danaiden zu sehen, welche, wie bekannt, ein Faß mit durchlöchertem Boden zu füllen verdammt waren; allein ich kann bei schärferer Betrachtung einen Zweifel hieran nicht unterdrücken. Man könnte sich wohl denken, daß die Danaiden durch das Einbrechen des Herakles einen Augenblick von ihrer immer vergeblichen Arbeit wären abgezogen worden — was freilich von den Poeten in viel schönerer Weise als Folge des Gesanges des Orphens erzählt wird: allein dieses momentane Einhalten könnte doch wohl nicht in eine solche Ruhe und ein so gänzliches Ablassen von dem unaufhörlichen Abmühen, worin gerade die Strafe besteht, übergehen, daß die eine der Frauen sich auf ihren Wasser-

*) Daß es überhaupt verschiedene sein müssen und nicht eine gleichmäßige Wiederholung desselben Motivs genügen könne, verlangt die dem selbständigen Bilde nothwendige Mannichfaltigkeit. Nur für das Ornament ist seiner niemals in den eigentlichen Gegenstand eingreifenden Bedeutung zufolge, welche vielmehr in dem harmonischen Abschluß des schon für sich fertigen Ganzen nach Außen hin liegt, eine derartige Wiederholung zulässig und natürlich: da kein einzelner Theil des Ornaments eine größere und für sich selbst bestehende Bedeutung hat, welche ihn gerade an diese Stelle fesselte, so kann er ebensogut an einer andern wiederkehren. Erst das hierdurch ermöglichte wohlgefällige und doch nicht ein besonderes einzelnes Interesse erweckende Betrachten vermag jenen beruhigenden Abschluß hervorzubringen und überhaupt das nicht am Einzelnen hängende, keineswegs interesselose, wohl aber uninteressirte Beschauen zu erzeugen, welches sich in einem gleichmäßig ruhigen, weder von einer Regung des Gemüthes noch von einer Ueberlegung des Verstandes unterbrochenen Wohlgefallen äußert.

krug setzen dürfte*), und noch weniger paßt dazu daß die dritte, heranschreitende Frau eine Fruchtschale hält: was sollte einer Danaide, einem von aller Freude ausgeschlossenen und zu unabläßiger Arbeit verurtheilten Mädchen die Schale oder wem sollte sie dieselbe bringen? Man könnte daher sehr wohl geneigt sein zu glauben, daß der uns aus dieser Vasenzeichnung bekannt gewordene Nachahmer dem Original so weit untreu geworden sei, um unter Verkennung des Gedankens, welcher hier nothwendig seinen Ausdruck hätte finden müssen, an die Stelle irgend eines Strafe Duldenden ganz allgemein, ohne im Zusammenhang des Ganzen eine genügende Begründung dafür zu haben, etwa Gefährtinnen oder Dienerinnen aus dem Gefolge der Unterweltskönigin hierhersetzen zu können, wie solche gleichfalls mit dem Attribut des Wasserkruges, statt der Fruchtschale freilich mit Geräthschaften des Schmuckes versehen, auf der Pacileo'schen Vase (Arch. Ztg. 1844 Taf. XIII S. 225 f.) im Gefolge der Persephone einen Reigentanz aufführen. Hat doch auch der Zeichner der Ruveser Vase den Sinn der Darstellung so sehr verkannt, daß er in ganz gleicher Weise an dieser Stelle keinen Bestraften giebt, sondern, noch ärmer und nachläßiger als der Zeichner der Vase von Altamura, eine einzige Frau, welche mit lebhaften Zeichen des Schreckens vor der That des Herakles flieht —, eine in ihrer Persönlichkeit so unbestimmt gehaltene Figur, daß eine Deutung, selbst wenn sie das Richtige trifft, für ihre Persönlichkeit wenig Erklärendes geben kann. Ich möchte sie nicht sowohl für eine Seele als, in Anbetracht ihres Schmuckes und besonders der neben ihr aufgehängten Binde, vielmehr für eine Dienerin der Persephone halten, welche mit der Hekate zu dem Schauplatz der Unthat herangetreten, nun, noch furchtsamer als diese, rasch wieder zurückfliehe. Ist es nun für die Auffassungsweise dieses Bildes ganz unleugbar, daß jede Bemühung den für die in Rede stehende Gruppe ursprünglich waltenden Gedanken wiederzugeben gänzlich bei Seite gesetzt und eine gleichgültige Gestalt eingetreten ist, damit der Raum nur nicht ganz leer bleibe, so läßt sich für die Vase von Altamura doch noch sagen, daß sie denselben, wenn auch in sehr abgeschwächter Färbung, immerhin wiederzugeben versucht, wenn man nämlich — und dies ist die andere, der Absicht des Vasenmalers vielleicht noch entsprechendere Erklärung der fraglichen Gruppe — sich nicht scheut zuzugeben, daß derselbe zwar die Danaiden habe zeichnen wollen, aber nicht

*) Die Zeichnung erlaubt es nicht so zu erklären daß die mittlere Frau auf einem Felsen sitze und den Krug in der Hand halte, und eine Verzeichnung läßt sich für einen so bedeutenden Unterschied nicht wohl annehmen.

die rechten Mittel finden können, um seine Absicht dem Beschauer unmittelbar deutlich zu machen. Denn nicht durch die dargestellte Handlung selbst, sondern erst auf dem Umweg der Reflexion, daß eine dem Sisyphos gegenübergestellte Gruppe am Natürlichsten wohl auch die unterirdische Bestrafung eines Frevels darstelle, und dann weiter geleitet durch die ganz äußerliche, mit der Handlung durchaus nicht verflochtene Zuthat der Krüge, welche von allen solchen Frevlern nur den Danaiden zukommen können, gelangt der Beschauer zu dem Schluß, daß trotz der unpassenden Haltung und der ungehörigen Hinzufügung der Fruchtschale dennoch die Danaiden gemeint sein mögen. Darf aber der bildende Künstler so schaffen und ohne die gegebene Möglichkeit der deutlichen Darstellung zu berücksichtigen, sich auf die Ueberlegung seines Beschauers verlassen? Gewiß nicht; er müßte denn auf die reine, d. h. die unmittelbare Wirkung seiner Schöpfung verzichten wollen und das darf er nicht, denn es widerspricht dem Zwecke des Kunstwerks.

Es scheint jedoch daß es wirklich eine Darstellung dieses Bildes gegeben habe, in welcher für den Tantalos die Danaiden eingetreten und offenbar dem nothwendigen Zwecke besser entsprechend ausgeführt waren. Dies beweist ein bisher nicht ganz erklärter Umstand auf dem Canoser Bild, welcher in diesem Zusammenhang Licht gewinnt und der mich auch bewegt zu glauben, daß der Zeichner der Vase von Altamura doch die Danaiden beabsichtigt habe. Zugleich aber beweist er auch, daß das Canoser Gemälde, wenn es auch bei Weitem als das Beste sich kundgiebt und das Original am treuesten wiederspiegelt, dennoch gleichfalls nur Fabrikarbeit ist und deshalb leicht eine Gedankenlosigkeit in sich aufnehmen konnte, welche von einem selbstschaffenden Künstler nicht zu begreifen wäre. Ich meine das räthselhafte Gefäß, welches auf der Vase von Canosa zwischen dem Kerberos und der ihm vergeblich zu Hülfe kommenden Frau, der Hekate, steht. Man hat es als Fingerzeig auf die in diesem Bilde durch nichts anderes irgendwie angedeuteten Danaiden betrachtet und geglaubt, es sei damit eine noch größere Vollständigkeit in der Ausmalung der Unterwelt beabsichtigt gewesen. Aber ganz abgesehen davon, daß eine solche nicht der Hauptzweck des Bildes ist und daß die sonst überall herrschende Symmetrie durch eine solche ganz aus dem klaren Plan der Composition heraustretende Hindeutung, welche der Raum gar nicht gestattete, sehr empfindlich gestört würde, wäre es, wie Welcker in der Archäologischen Zeitung (a. O. S. 182) bereits sehr richtig hervorgehoben hat, „kümmerlich und seltsam" durch das Faß auf die Danaiden hinzudeuten, ohne daß

von diesen selbst irgend eine vorhanden wäre. Ebenso richtig aber macht Gerhard (ebd. S. 196) geltend, daß der Bezug des durchlöcherten Fasses auf die Danaiden aufrecht erhalten werden müsse bis eine bessere Erklärung gegeben werden könne. Eine solche ist nicht gegeben worden und kann es auch, wie mich dünkt, wenigstens in dem Sinne nicht, daß die Erscheinung des Fasses dadurch auf diesem Bild gerechtfertigt erscheine und als zu der gesammten Composition passend erfunden werde. Mir scheint die Sache vielmehr so zu liegen: wie bereits oben ausgeführt worden, liegt das Hauptgewicht des ganzen Bildes in den beiden großen Mittelgruppen, welche deshalb auch immer in der Hauptsache unverändert blieben; die Nebengruppen konnten jedoch mannichfach in ihrem besonderen Gegenstande abgeändert werden, ohne daß sie den ihnen gemeinsamen, oben beschriebenen Charakter zu verlieren brauchten; es konnte daher sehr wohl vorkommen, daß die Bestrafung der Danaiden von einem Nachahmer der des Tantalos vorgezogen wurde. Und daß dies in einer Weise geschehen sei, welche den nothwendigen Anforderungen an die Art der Darstellung einer in diesen Zusammenhang gebrachten unterirdischen Bestrafung mehr entsprach als die auf der Vase von Altamura durchgeführte, scheint mir dieses Faß deutlich zu zeigen. Wahrscheinlich waren die Danaiden um das Faß selbst gruppirt und beschäftigt das Wasser einzugießen, so daß wenigstens die eine der beiden oben aufgestellten Forderungen, die unmittelbare Deutlichkeit der Bestrafung selbst, wirklich erfüllt war. Darauf weist auch die Bildung des Fasses hin, bei welchem die Durchlöcherung, die nicht fehlen durfte wenn die Erfolglosigkeit der Arbeit aus dem Bilde selbst deutlich sein sollte, auch im Deckel angedeutet ist. Der redende Künstler kann wohl erzählen, daß der Boden durchlöchert gewesen sei, dem bildenden ist es unmöglich dies darstellen; weil er es aber doch nicht entbehren kann, so greift er zu diesem freilich immer nur Nothbehelf bleibenden Auskunftsmittel, um die Ursache, welche die Arbeit vergeblich und darum so furchtbar machte, da anzudeuten, wo sie als gleichfalls vorhanden zu schildern für den redenden Künstler keinen Zweck gehabt hätte, wo aber der einzige Platz war, welcher dem bildenden Künstler zur Benutzung frei stand. Daß das Faß auch auf dem für den Beschauer nicht sichtbaren Boden durchlöchert sei, versteht sich von selbst. Hat sich nun der Maler, von welchem das Faß herrührt, in dessen Bildung als denkender Künstler gezeigt, so läßt sich erwarten, daß auch die um dasselbe gruppirten Frauen zweckentsprechend d. h. in lebhafter Bewegung des Einschöpfens begriffen dargestellt gewesen sein mögen. Der Zeichner der Canoser Vase hatte

offenbar beides vor Augen: das Bild mit der Vorstellung der Danaiden und ein solches mit der des Tantalos. Und nun glaube ich, daß eine fehlerhafte, gedankenlose Vermischung beider Bilder, vielleicht aber auch das Schwanken in der Wahl und das Verwerfen der bereits begonnenen Zeichnung, ohne doch das schon Gemalte wieder auslöschen zu können oder das ganze Gefäß darum als unbrauchbar zurückstellen zu wollen, den Grund gegeben habe, daß wir jetzt das Faß hier gezeichnet finden.*) Daß dasselbe so weit in der Mitte steht, wo doch die Gruppe der Mädchen nicht hat ausgeführt gewesen sein können, könnte vielleicht, falls nicht gerade dies (vgl. die Anmerkung) zur Wahl des Tantalos bewogen hat, darauf hinweisen, daß die Danaiden nicht, wie oben vermuthet, in das Faß einschöpfend sondern flüchtend und ihr Martergefäß verlassend dargestellt gewesen wären, so daß dieses in der Mitte stehen geblieben, während sie selbst in der rechten Ecke des Bildes erschienen. Ob aber diese Auffassung sich in den ganzen großen Zusammenhang des Bildes passend eingefügt hätte, wird weiter unten erörtet werden.

Nachdem es, wie mir scheint, nun als sicher angesehen werden kann, daß es auch solche Nachahmungen des hier überall zu Grunde liegenden Originals gegeben habe, in welchen die Danaiden dem Sisyphos gegenübergestellt waren, wie es sich wenn auch nicht in der besten Weise noch jetzt auf der Vase von Altamura findet, fragt es sich weiter, ob dies auf das Original zurückgehen könne, mit andern Worten ob dabei die Anforderungen erfüllt gewesen waren, welche wir oben (S. 22 f.) als nothwendig erforderlich begründet haben: die unmittelbare Deutlichkeit der Strafe und die gleichfalls im Bilde selbst ausgedrückte unerbittliche, immer gleiche Fortdauer

*) Man könnte noch mancherlei Vermuthungen über den bestimmten Grund ausdenken, z. B. die, daß der Zeichner aus einem Versehen das Faß zu weit in die Mitte gestellt und dann, um nicht denselben Gegenstand zweimal anzubringen, statt der zuerst beabsichtigten Danaiden den Tantalos gewählt habe, indem er zugleich in sehr sinniger Weise aus der Noth eine Tugend machte: statt den Fehler zu vertuschen, rechnete er auf die in der Natur des Menschen so tief begründete Eigenschaft, in dem einmal Vorhandenen, besonders aber in jeder Einzelheit eines Kunstwerks eine Beziehung zu suchen, welche sie als in der Absicht der Sache selbst nothwendig begründet zeigt und sich sträubt, eine äußere Zufälligkeit als Erzeugerin irgend eines Umstandes anzusehen. Dies konnte er aber nur dann thun, wenn er durch die Wahl des Tantalos gleichsam verkündete: das Faß beruht nicht etwa auf einem Fehler; vielmehr lag es gerade so und nicht anders in meiner Absicht. Wie richtig er rechnete, zeigen die heutigen Erklärungen. Doch kommt es wenig darauf an, welches im Besonderen der Grund gewesen sei — wichtig für die richtige Erkenntniß ist nur die Sache selbst, daß auf dem Canoser Bild das Faß und überhaupt die Danaiden, sobald Tantalos da ist, nicht in die Composition gehören.

derselben. Sehen wir erst, inwieweit dies bei dem immer wiederkehrenden und somit wohl als sicher verbürgten Sisyphos der Fall ist. Auf allen drei uns überlieferten Vasenbildern ist bei ihm zunächst das erstere, die unmittelbare Deutlichkeit, in ganz gleicher Weise, wenn auch die Einzelheiten bald mehr bald weniger scharf ausgeprägt sind, dadurch erreicht, daß Sisyphos in der Abbüßung der Strafe selbst das Felsstück mit Aufwand aller Kräfte emporwälzend aufgefaßt ist. Für das Zweite, daß es ihm nicht erlaubt sei davon abzulassen, mußte der bildende Künstler ein seiner besonderen Kunst entsprechendes und darum erst ihr entspringendes Mittel wählen. Hatte der Dichter erzählt, daß jener den tückisch entrollenden Felsblock immer wieder von Neuem hinaufstoßen mußte, so war damit die unaufhörliche Dauer vollkommen genügend ausgedrückt; der bildende Künstler griff zu dem Mittel, den auf dem Frevler lastenden Zwang gleichsam persönlich neben ihn hinzustellen und wählte dazu sehr passend eine mit geschwungener Geißel ihn antreibende Furie, und hatte nun auch seinerseits und auf seine Weise das Nothwendige ausgesprochen. Daraus geht hervor, wie die Furie neben dem Sisyphos durchaus nicht fehlen dürfe, und wie es ein starker Beweis für das geringe Verständniß oder die Nachlässigkeit ist, welche sich der Zeichner der Ruweser Vase in den Nebengruppen zu Schulden kommen läßt, wenn er diese wichtige Figur neben Sisyphos weglassen kann. In ähnlicher Weise mußte auch bei der an der entsprechenden Stelle der anderen Seite gewählten Strafe die Dauer derselben und dadurch ihre erhöhte Furchtbarkeit ausgedrückt sein. Hätte nun der ursprüngliche Künstler die Danaiden gewählt gehabt, so wäre ihm nichts anderes übrig geblieben, als nach ganz gleichem Schema den Zwang zu versinnlichen, und diese Verkörperung hätte kaum anders als es bei Sisyphos geschehen war stattfinden können: durch eine zur Arbeit antreibende Furie. Eine so einförmige Wiederholung desselben Motivs für möglich zu halten erlaubt aber die sonst überall hervortretende Reichhaltigkeit und Trefflichkeit dieses Künstlers in keiner Weise. Da nun Sisyphos durch seine stete Wiederholung auch für das Originalwerk festzustehen scheint und Nichts in seiner Composition ist, was der Wahrscheinlichkeit, daß er demselben entstamme widerspricht, während uns für die andere Seite mehrfache Ueberlieferungen und auf dieser somit unzweifelhaft Abweichungen vom Original, auf welches nur eine Ueberlieferung zurückgehen kann, vorliegen müssen, so ist der ganz natürliche Schluß, daß die auf dieser rechten Seite vorhandenen Darstellungen sofern sie nicht den nothwendig zu stellenden Anforderungen entsprechen, als nicht auf das Original zurückgehend

zu verwerfen sind; dies ist der Fall bei den Danaiden, bei welchen die antreibende Macht entweder ganz fehlt oder nur einförmig wiederholt sein könnte. Die Wahl des Tantalos dagegen zeigt in neuer schöpferischer Weise den reichen Geist des Künstlers, indem dieser hier ganz vorzüglich den in der Art der verhängten Strafe selbst liegenden Stachel zu unablässiger Bemühung für den hier nothwendig seinen Ausdruck verlangenden Zwang zur Fortdauer der Strafe benutzte. Tantalos, welcher unter dem Fruchtbaum weilt und keine Frucht erreichen kann, der im Wasser steht und kein Wasser zu schöpfen vermag, weil ihm beide so wie er sich ihnen nähert entzogen werden, trägt in dem qualvollen Hunger und Durst ein Paar Furien in sich selbst, das schlimmer ist und unermüdlicher quält als es je eine wirkliche mit der Geißel drohende Furie vermöchte: wie er da gemalt ist, verzweifelnd den wieder vom Windstoß entführten Früchten nachgreifend, welche seine leere vergeblich ausgestreckte Hand nur verhöhnen, während sein noch etwas vorgeneigter Körper darauf hinweist, daß erst unmittelbar vorher seinem lechzenden Mund das Wasser entschwunden ist, giebt er ohne weitere Zuthat das vollendetste Bild unaufhörlicher Höllenqual, wie sie dem büßenden Frevler nach antiker Auffassung geziemt und wie sie hier so vorzüglich herpaßt. Zugleich aber zeigt er auch einen bedeutungsvollen Gegensatz des von innerer Qual getriebenen Büßers zu dem von äußerer Macht angespornten, so daß also auch der scheinbar nur wiederholte Gedanke einer Strafe in seiner doppelten Vorführung doch eine zwiefache Seite, in der Einförmigkeit eine sinnreiche Mannichfaltigkeit darbietet. Wie sehr daher die Gegenüberstellung des Sisyphos und Tantalos allem Uebrigen vorzuziehen und allein auf das Original zurückzuführen sei, erhellt von selbst.

Noch ein Grundsatz für den Inhalt und die Darstellungsweise der Nebengruppen findet durch diese letzte Erkenntniß seine Bestätigung. Weil die Hauptvorstellungen — Orpheus und Herakles — vollkommen in sich abgegrenzt sind, die anderen Gruppen nur zur Charakterisirung des plutonischen Reiches und seines Waltens dienen sollen und jene ersteren nur wie ein Rahmen umgeben, deshalb in örtlicher Beziehung auch keineswegs als in unmittelbarer Nähe jener Hauptvorstellung gedacht werden müssen, so besteht zwischen dem in den Nebengruppen Dargestellten zwar ein durch die künstlerische Composition für den Beschauer hervorgerufener innerer Zusammenhang, nicht aber in der Weise auch ein äußerer, daß die Handlungen sich gegenseitig direkt berührten und aufeinander wirkten: vielmehr würde durch ein Hereinziehen der Nebengruppen in die Haupthandlung

die klare Composition derselben nur verwirrt und das Auge des Beschauers, welches keinen Abschluß, keinen Ruhepunkt innerhalb des gestaltenreichen Bildes fände, nur ermüdet statt erfreut werden. Wie im Drama die einzelne Scene, ist in jeder größeren dramatisch bewegten Composition der bildenden Kunst die einzelne Gruppe so da, als wäre sie es nur um ihrer selbst willen: erst die unsichtbar ordnende Hand des Künstlers ist es, welche trotz dem scheinbaren Auseinandergehen und Fürsichselbstbestehen der einzelnen Fäden hier im Nebeneinander des Raumes, wie dort im Nacheinander der Zeit, für den Beschauer den alles zur Harmonie gestaltenden Zusammenhang des von ihm geschaffenen Organismus offenbart; so daß für den außerhalb der neuen Welt des Kunstwerks Stehenden alles Einzelne im Verhältniß zum Ganzen nur als ein dem Zweck desselben dienendes Glied sich zeigt, wenn es auch in dem von uns in die Betheiligten der neuen Schöpfung selbst hineingedachten Bewußtsein als einen ganz selbständigen Zweck verfolgend lebt. Es ist daher ein Fehler, wenn in den Vasen von Ruvo und Altamura die Figuren der rechten Nebengruppe direkt in die Handlung der Mittelgruppe des Herakles verflochten werden. Die Rechte der Unterwelt und der in ihr erregte Schrecken haben bei dem sparsamen Künstler ihre vollständig genügende Vertretung in der Hekate, und wenigstens der Schrecken auch in der auf dem Hippokamp fliehenden Frau, gefunden, die als Gegensatz zu Hermes diese Gruppe schön abrundet: welche Harmonie ebenso wie die dem ganzen Bild eine erfreuliche Ruhe verleihende Sonderung der einzelnen Gruppen durch das auf den beiden Vasen verfolgte Verfahren des Hineinziehens der einen Gruppe in die andere gestört wird. Aus eben diesem Grunde wäre die oben S. 27 als denkbar erwähnte Vorstellung der von ihrem Fasse fliehenden Danaiden nicht zu billigen, was jedoch die Möglichkeit ihres Vorkommens nicht ausschließt. Der gleiche Fehler kehrt bei diesen Vasen auch in der mittleren Querreihe wieder, während sich nur das Canoser Bild von ihm ganz rein gehalten hat.*)

Die mittlere Querreihe, d. h. die Gruppe zur Linken und Rechten

*) Dasselbe Gesetz von der Behandlungsweise der einzelnen Gruppen als gleichsam ganz selbständiger, nur für sich bestehender Körper und deren dennoch bis in das Kleinste durchgeführte Unterordnung des Einzelnen, welches nur dann ein Recht hat aufgenommen zu werden, wenn es auch für das Ganze Werth und Bedeutung hat, findet sich natürlich zu allen Zeiten sowohl in den besten Dramen als auch in figurenreichen dramatischen Compositionen wie z. B. in Rafael's durchaus dramatisch bewegten Bildern der Disputa und der Schule von Athen, für deren Erklärung das immer wache Bewußtsein dieses Gesetzes von Wichtigkeit ist.

des Orpheus und des unterirdischen Königspaares, hat dem Zweck der Nebendarstellungen gemäß die in der unteren Querreihe begonnene Charakterisirung des plutonischen Reiches fortzusetzen und zu vervollständigen und zwar in möglichst umfassender und bei Vermeidung von Wiederholungen möglichst mannichfaltiger Weise. Es geschieht dies am Naturgemäßesten, wie es auch schon in der unteren Querreihe der Fall war, durch Vorführung der eigenthümlichsten, den Charakter des Hades am leichtesten offenbarenden Gattungen oder Existenzweisen der Bewohner desselben: natürlich alle, als Theile eines Werkes der bildenden Kunst, in der Bewegung eines einzigen Momentes aufgefaßt, dennoch aber so daß dieser ein Typus für alle anderen Momente zu sein vermöge, wie dasselbe Gesetz bereits bei Sisyphos und Tantalos war beobachtet worden. Hatte nun in diesen die dunkelste Seite des Schattenreiches ihre Vertreter gefunden, so tritt uns jetzt die lichte Seite desselben in der linken Gruppe dieser Reihe auf dem Canoser Bild entgegen, welche den lieblichen Verein der verschiedenen menschlichen Geschlechts- und Altersstufen in den Gefilden der Seligen zeigt. Mann und Weib, in der Blüthe der Jugend und Schönheit, er sich das Haupt bekränzend, pflegen seligen Verkehr, während zu der in edler Ruhe weilenden Mutter in lebendigem Spiel der muntere Knabe heraneilt und die ihm genügende Seligkeit in munterem Ballspiel findet. Gerade sein Ballschlagen zeigt in schöner Weise das Momentane in der Bewegung dieser Gruppe, der eine besondere, etwa gar nach Sage oder Geschichte zu bestimmende Handlung zuertheilen zu wollen, dem besonderen Sinn dieser Darstellung geradezu widersprechen würde: die Seligkeit bedarf keiner weiteren bewegenden Handlung als des seligen Verkehrs; sie besteht vielmehr in dem gänzlichen Abstreifen alles irdischen Begehrens und Thuns und schließt damit in Folge der ihr eigenen gänzlichen Befriedigung alles Handeln zur Erreichung eines bestimmten Zweckes, welchem immer ein noch nicht vollständiges Befriedigtsein, der unvermeidliche Inhalt aber auch Antrieb alles irdischen Handelns, zu Grunde liegt, geradezu aus. Und wenn das Kind sogar hier ein irdisches Spiel treibt, so ist das ein liebenswürdiger Zug naiver Gesinnung, welche dem Kinde, dem das reine Seelenleben nicht genügen kann, gleichsam als Ersatz ein seiner Eigenart entsprechendes Mittel zur Seligkeit gerne gewährt, wenn es auch immerhin vom irdischen Leben entlehnt ist —, bleibt dieses doch auch sonst überall selbst für das höchste Ideal das einzige und immer wieder wie die wahre Gestalt durch die Maske durchschimmernde Vorbild. Vollkommen richtig war es, nicht auch hier berühmte Gestalten zu wählen: im

seligen Leben giebt es keinen Unterschied: auch der einst Berühmteste kann nicht seliger als selig sein, und wäre der einst Unberühmte um deswillen nur um den geringsten Grad weniger selig, so wäre er überhaupt nicht mehr selig; im unseligen Leben aber herrscht eine großer Unterschied und deshalb ist um dieses recht zu charakterisiren ein sorgsame Wahl geboten, während hier jeder dem anderen gleich gilt. Daß das selige Paar den Tönen des Orpheus zuhören müsse, ist weder zur Erklärung ihrer Bewegung nothwendig — sie widerspricht ihr sogar, da ein Hinhorchen nach dem Orpheus von Seiten des Mannes doch wohl ein Hinneigen seines Hauptes bedingen würde — noch überhaupt nach dem oben in Betreff der Selbständigkeit der einzelnen Gruppen Gesagten zulässig. Noch viel weniger darf die Sage daß der gestorbene Orpheus, nachdem er unter die Seligen versetzt war, auf ihren Gefilden wandelnd sie mit seinen Tönen ergötzte, verwirrend in die Auffassung dieses Bildes hineinspielen, nach welcher der lebende Orpheus in die Unterwelt kommt um sich seine Gattin zurück zu erbitten.

Sind Selige und Unselige da und zwar wie in der Unterwelt strenge geschieden, so muß für diese selbst die zwischen jenen scheidende Behörde ein sehr wesentliches und charakteristisches Moment sein und darf daher bei einer Vorführung der verschiedenen Seiten des Hades nicht fehlen. Und so sind denn auch die bekannten drei Richter, Minos, Aeakos und Rhadamanthys, auf dem Canoser Bild in sehr richtigem Gefühl gerade den Gerechten gegenübergestellt, da sie ja auch selbst Gerechte sein müssen um ihr Amt ausüben zu können: so konnte in der unteren Querreihe dem Verdammten nur ein Verdammter gleichgesetzt werden, sollte das feine Gefühl für Gewicht und Gegengewicht, das in dieser ganzen Composition herrscht und eine so wohlthuende Harmonie schafft, nicht gestört werden. Auch sie sind in momentaner, aber sehr lebhafter, durch ihre Amtsverrichtung bedingter Bewegung, welche schön mit der Ruhe der Gegengruppe wechselt, aufgefaßt, dennoch aber typisch, so daß keine einzeln zu bestimmende That aus der Sage oder Geschichte aufzusuchen ist, um die zu benennen, über welche sie gerade eben entscheiden. Dies ist um so weniger der Fall, da sich gar nicht absehen ließe, welchen inneren Zusammenhang ein solches Zusammentreffen einer besonders merkwürdigen Verurtheilung, für welche außerdem keinerlei Andeutung vorliegt, mit dem Hinabsteigen des Orpheus in die Unterwelt haben sollte. Die Vase von Altamura, welche sich diese Gruppe bewahrt hat während sie der Zeichner der Ruveser Vase ganz aufgab, hat statt des Minos nach einer beige-

fügten Inschrift den Triptolemos als Todtenrichter: dieser, König von Eleusis und von der größten Bedeutung in den eleusinischen Mysterien, galt neben jenen häufiger in diesem Sinne Genannten gleichfalls für einen der Unterweltsrichter, welche die Sage aus den berühmtesten gerechten Königen der Vorzeit wählte und welche daher auch leicht nach dem Einfluß einer örtlichen Ueberlieferung wechseln konnten. Daß Triptolemos gerade auf der auch nach allen anderen Anzeichen spätesten dieser drei Vasen so ausdrücklich hervortritt, zeigt sehr deutlich, wie ein ursprünglich nicht für die Schmückung einer Vase geschaffenes Bild, nachdem es erst einmal dennoch dafür verwendet worden war, allmählich immer mehr mit seiner neuen Bestimmung verwuchs und ihr gemäß umgeschmolzen wurde, mochte dies auch im Widerspruch mit seiner ursprünglichen Bedeutung stehen, für welche je länger je mehr das Verständniß verloren ging. Denn da die Vasen außer zu alltäglichem Gebrauch besonders auch bei hohen Festen wie Hochzeiten oder zum Schmuck der Gräber benutzt wurden, die Mysterien aber ihrer Natur nach mit Freud' und Leid des Lebens in bedeutungsvoller Weise verknüpft waren, so ist es natürlich, daß man Bezüge auf dieselben in das jetzt nur noch zum Schmuck dienende Bild und oft recht gewaltsam einzutragen suchte, und daß dies in um so freierer Weise geschah, je mehr es von nun an allein für diesen Zweck wiederholt wurde. Ein solches Hineintragen heiligen Bezuges zeigt auf der Vase von Altamura besonders der Lorbeerzweig, welchen die den Sisyphos treibende Furie in der Hand hält. Gleiche Bedeutung hat der größere Zweig, welcher neben Radamanthys gezeichnet ist, so wie die Lorbeerbekränzung des Triptolemos selbst, von welchen in der Vase von Canosa noch keine Spur vorhanden ist; die Ruveser Vase hat schon etwas Aehnliches in dem Zweige neben Sisyphos und der Bekränzung der Fackel welche die Hekate schwingt.

Die sonstigen Verschiedenheiten der Vasen von Ruvo und Altamura springen sogleich als Abweichungen von den bereits erörterten und auf die untere Querreihe angewandten Gesetzen in das Auge, so daß sich hier ein gleich strenges Eingehen in die Einzelheiten der Mühe nicht lohnt, da sie nur weitere Variationen desselben Thema's bieten und weder zu Resultaten die sich im Wesentlichen von den bereits gewonnenen unterscheiden noch zu wichtigeren allgemeinen Gesichtspunkten führen. Schon das Gegenüberstellen der Furien*) und Seligen auf der Vase von

*) Vgl. S. 32. Die Furien scheinen hier wie auf der Vase von Altamura durch die den Sisyphos peitschende Furie veranlaßt worden zu sein, welche Gelegenheit ein

Ruvo ist fehlerhaft und zeugt durch gedankenloses Weglassen eines wesentlichen Gliedes dieser Reihe, hier der Richter, auf der Vase von Altamura der Seligen, von einem Verkennen der Grundidee wie ein solches namentlich auch durch das Hineinziehen der Nebengruppen in die Haupthandlung — denn offenbar lauschen auf dem Ruveser Bild wenigstens die Seligen*) auf den Gesang des Orpheus — noch weiter sich kund giebt.

Von größerer Wichtigkeit dagegen und für die Erkenntniß allgemeiner Grundsätze erfolgreicher sowie für die richtige Auffassung des gesammten Bildes von weit höherem Belang ist eine genauere Betrachtung der obersten Querreihe der Nebengruppe, welche bisher unter allen am meisten einer verschiedenen Auffassung unterlegen war, jetzt aber ein bedeutendes Hülfsmittel für den bei ihr einzuschlagenden Weg der Untersuchung durch die auf der Vase von Altamura angegebenen Inschriften gewonnen hat. Doch nur den Weg zur Erklärung und eine Bestätigung von deren Richtigkeit vermag eine solche Aeußerlichkeit zu geben: die Erkenntniß selbst muß nach wie vor aus dem sich in ihren Handlungen ausprägenden Charakter der vorgeführten Personen und aus der Art ihres Auftretens geschöpft werden, falls man sich nicht mit einer Erklärung befriedigen will, welche nur sagt wer die Personen sind, nicht aber weiter forscht mit welchem Rechte sie gerade in solchem Zusammenhang auftreten können; und doch findet das Bild als solches erst hierdurch sein volles Verständniß.

---

größeres Effectstück an die Stelle der schmucklosen und einfachen Seligen zu setzen, sich die beiden Zeichner nicht entgehen ließen. Ob ihre Aufmerksamkeit von dem Gesange des Orpheus in Anspruch genommen sei, scheint mir auf beiden Vasen sehr zweifelhaft, da dies wie es bei der ganzen Gruppe der Seligen auf der Ruveser Vase der Fall ist, wohl durch eine zu Orpheus hingewandte Stellung, das dem bildenden Künstler natürlichste Mittel um uns die Aufmerksamkeit ganz deutlich zu machen welche eine Person einer anderen widmet, angedeutet sein würde.

*) Die mittlere Frau der rechten Gruppe braucht wegen ihres Kruges keine Danaide zu sein (vgl. S. 24), wenn man auch zugeben könnte, daß dieser Zeichner so sehr die klare und sinnvolle Anordnung der Nebengruppen verkannt habe, um eine Danaide, also eine Frevlerin und Verdammte, aus der unteren Reihe, wohin eine derartige Vorstellung gehört, in die mittlere zu setzen. Aber sehr wunderbar und nur schwer zu begreifen wäre, daß er so gedankenlos dies ganze schöne Gefüge verwirrt habe, wie er es unleugbar gethan hätte, wenn er mitten unter den Seligen eine Verdammte böte. Während sie durch die Töne des Orpheus wie in Entzückung gerathen ist, scheint die Bewegung ihrer Gefährtin sie zu ruhiger Besinnung zurückrufen zu wollen. Diese ganze Zusammenstellung verdankt ihren Ursprung offenbar dem Bestreben des Zeichners die ihm zu einfache Gruppe der Seligen zu beleben und interessanter zu machen, wobei er nur verkennt, daß er damit denselben gerade das Charakteristische, die selige Ruhe und das Umspannen der glücklichen Alter und der Geschlechter, gänzlich raubt.

Im Verlauf der bisherigen Untersuchung haben wir gesehen, wie die vier bereits besprochenen Nebengruppen offenbar darauf ausgingen den Charakter der Unterwelt an den verschiedenen Klassen oder Abstufungen ihrer Bewohner zu schildern und wie dies in einem sinnvoll ausgedachten Cyclus bereits so vollständig geschehen ist, daß wir kaum noch etwas Weiteres erwarten können: die Verdammten, die Seligen, die Richter — alles für den noch Lebendigen Wichtigste und Interessanteste hat seine Stelle gefunden, denn das Herrscherpaar, der Kerberos und selbst Hekate fanden ihre Stelle schon in den Hauptgruppen. Sollte nun der Künstler, welchen wir durchgängig als einen sinn- und erfindungsreichen erfunden haben, nun hier so arm gewesen sein, daß er sich hätte wiederholen müssen statt einen neuen Gedanken anknüpfen zu können, der seine Composition würdig abgeschlossen hätte? Sehen wir zunächst welche Mittel er benutzt hat um uns an seinen Gedanken und Empfindungen theilnehmen zu lassen.

Die dem Beschauer zur Linken befindliche Gruppe zeigt, in allen ihren drei Ueberlieferungen wesentlich übereinstimmend, eine sitzende Frau mit zwei Jünglingen, von welchen der eine ruhig neben ihr steht, während der andere einmal zu ihr hintritt, die andern Male gleichfalls ruhig vor ihr sitzt und steht. Aus der jedesmaligen Wiederkehr der im Ganzen gleichmäßigen Zusammenstellung dieser Gruppe müssen wir schließen, daß die sie bildenden Personen auf das vorausgesetzte Original selbst zurückgehen und daß demnach in jeder der drei Darstellungen dieselben Personen gemeint seien. Sagt uns also die auf der Vase von Altamura befindliche Inschrift, daß hier die Söhne des Herakles und seine Gemahlin Megara vorgestellt seien, so sind wir berechtigt in den gleichartigen Figuren der beiden anderen Vasenbilder dieselben Personen wiederzuerkennen. Trotz dieser Uebereinstimmung in der Wahl des Personals herrscht aber dennoch zwischen dem Canoser Bild einerseits und den beiden übrigen andererseits ein nicht unwichtiger Unterschied, welcher unser früheres Urtheil über das Verhältniß der drei Bilder zu einander in Betreff ihres künstlerischen Werthes nur bestätigt. Die Zeichner der beiden jüngeren Vasen begnügen sich nämlich damit, in ähnlicher bequemer Weise wie es die Vasenmaler so oft gethan haben, die Personen durch ihre Haltung und Bewegung als im Gespräch begriffene zu bezeichnen ohne irgendwie näher anzudeuten, welchen Inhalts dasselbe sein möge oder ob es etwa gerade auf einem Punkt angelangt sei, welcher für die Sprechenden von irgend welcher größeren oder geringeren, jedenfalls aber in dem Fortgang des Lebens einen irgendwie bedeutsameren Uebergang von einem Zustand in einen anderen

bildenden Entscheidung werden muß, so daß auf diese Weise das in der bildenden Kunst unabänderlich herrschende Gesetz der momentanen Darstellung gewahrt wäre und dennoch ein dauerndes Interesse, erregt durch die nicht vollendete sondern eben bei einem Wendepunkt angelangte Handlung, an den Personen sowohl wie an der ganzen Composition in der Seele des Beschauers selbst bei wiederholter Betrachtung wach gehalten würde. Zwar führt auch in einer solchen Sprechscene das Bild natürlich immer nur einen Moment vor; es erhält jedoch dadurch, daß es einen nicht bestimmt bezeichneten und scharf abgegrenzten Augenblick fesselt, sondern einen solchen welcher sich in gleicher Weise häufig oder immer wiederholen kann, ein äußerlich typisches Gepräge, welches in der Vermengung mit dramatischer Auffassungs- und Darstellungsweise fehlerhaft ist. Denn nur das rein Typische und das rein Dramatische sind bei einem für sich selbst dastehenden Erzeugniß der bildenden Kunst voll berechtigt und vermögen echte Kunstwerke zu schaffen: jenes, welches das innerste Wesen und die sich unveränderlich gleichbleibende, weil fertig gewordene und wie ein unerschütterliches Gebäude dastehende Charaktereigenthümlichkeit erfaßt und die sinnliche Form dazu benutzt sie in ihrer ganzen Fülle und Größe darzustellen, wie sie sich immer und immer wieder offenbaren muß — weshalb diese Darstellungsweise ganz vorzüglich ihre Stelle findet um die unsichtbare, nur geahnte Gegenwart eines göttlichen Wesens, wie es unveränderlich und unabhängig von den Launen des Augenblicks über dem Menschen waltet, in eine dem sterblichen Auge faßbare Gestalt zu bannen. Dies geschieht vor Allem im Dienste der Religion, sei es daß der Künstler den Gläubigen das ergänzen läßt, was er selbst nicht ganz auszuprägen versteht, wie es bei den ersten Versuchen der Kunstschöpfung geschieht, sei es daß es ihm in einer Weise gelingt wie es auf der Höhe der Kunst, bei einem Zeus, einer Hera und Athene des Phidias, der Fall gewesen sein muß. Das andere, das Dramatische, welches mit Zugrundelegung des einem Jeden eigenthümlichen und bleibenden Wesens, also des Typischen, an einem einzelnen Falle zeigt, wie es sich in dem Thun offenbart und gerade durch dieses sein innerstes Wesen um so klarer verkündet: wie ja auch im wirklichen Leben, welches der dramatischen Schöpfung als Vorbild dient, jede einzelne That unlösbar mit dem ganzen Wesen des Menschen verknüpft ist und als eine Frucht seines gesammten Charakters aus ihm hervorwächst, niemals aber nur einer einzelnen Seite desselben entspringt: wodurch allein die Beurtheilung des ganzen Menschen nach einer einzelnen That gerechtfertigt wird. Doch wie im Leben ein ein-

zelnes Thun das Wesen nur mittelbar kundgiebt, so ist in der dramatischen bildenden Kunst das dem Dramatischen zu Grunde liegende Typische wirklich nur Folie, nur ein Mittel für jenes, und demgemäß herrscht das Dramatische so unbedingt in der Darstellungsweise vor, daß diese unbeschadet des nothwendig in ihr enthaltenen Typischen eine rein dramatische heißen muß. Ganz anders aber wird das Verhältniß, wenn das Typische in einer dramatischen Darstellung nicht innerlich bleibt und damit nur als Grundlage festgehalten wird, sondern, wie es in seiner reinen Darstellungsweise mit Recht geschieht, hier widerrechtlich sich auch auf das äußere Geschehen erstreckt und dieses als beständiger gleichartiger Wiederkehr unterworfen darstellt. Vielmehr soll dieses gerade dadurch daß es sich als ein nur einmaliges kundgiebt den aus dem mannichfaltigen Leben herausgegriffenen Moment als einen besonderen hinstellen, welche Besonderheit jedoch nicht sogleich wieder zum großen Theil dadurch aufgehoben werden darf, daß der gewählte Moment durch das in seiner Natur begründete, somit sicher eintretende und nothwendig vorauszusetzende häufige Wiederkehren und den Mangel an scharf ausgeprägtem Inhalt aufhört im vollen Sinne des Worts ein besonderer, ein ganz eigenthümlicher zu sein: erst diese Eigenschaft kann ihm ein Interesse längerer Dauer geben, welche dem Augenblick zu verleihen Sache der dramatischen bildenden Kunst ist. *) Eine ganz besondere Ausnahme bildet der Fall, daß es im Zusammenhang eines größeren Kunstwerks liegen kann gerade das äußere Andauern oder die Wiederkehr einer Handlung zu malen: nur so

*) Das bekannteste und zugleich sprechendste Beispiel für die Richtigkeit des hier Gesagten bietet Lionardo da Vinci's Abendmahl. Während dieser Gegenstand vor ihm oft und immer nur in der Weise gebildet war, daß dreizehn Männer zusammensaßen wie es außer bei jenem einen Abendmahl unzählige Male vorkommen konnte, und nur die hergebrachte typisch gewordene äußere Darstellungsweise sie als Christus und die Apostel charakterisirte ohne jedoch außer dem sich an den Gegenstand knüpfenden religiösen Inhalt ein Moment rein menschlichen Interesses für die einzelne Darstellung darzubieten, war es der geniale Meisterzug Lionardo's, welcher den dieses Mahl zu einem so besonderen stempelnden Augenblick, in welchem Christus die bedeutsamen Worte eben gesprochen und alle Jünger, jeder nach seinem Charakter und seinem Thun mächtig von ihnen erfaßt, den ersten überwältigenden Eindruck wiederspiegeln. Dieser in seiner ergreifenden Schilderung macht das Bild aus einem bei der Menge der dargestellten Personen fehlerhaft typischen wie es dies vorher immer gewesen war zu einem meisterhaft dramatischen, indem zugleich nicht mehr die religiöse Bedeutung in den Vordergrund tritt, sondern die den Menschen als solchen ergreifende tiefe Entfaltung des menschlichen Gemüths, welche hier um so mächtiger wirkt, weil das Typische, auf das sie sich gründet, in der Religion, der den Menschen von dem irdisch Gemeinen zu dem überirdisch Reinen hinaufziehenden, dem tiefinnersten Bedürfniß nach Seligkeit entspringenden Gesinnung, wurzelt.

ist eine Vermengung des Dramatischen mit dem Typischen, sofern dieses auch die äußere Form ergreift, in der bildenden Kunst gerechtfertigt. Ein solcher Fall trat uns in den bis jetzt betrachteten vier Nebengruppen entgegen, in welchen der unveränderliche, immer gleichartig währende Zustand der Bewohner der Unterwelt im Gegensatz zu den in den Hauptgruppen enthaltenen einmaligen Handlungen geschildert wird: daß dies aber geschehen durfte, ist nur im Zusammenhang des ganzen Bildes und in der erläuternden Stellung begründet, welche diese Nebengruppen im Verhältniß zu den Hauptgruppen einnehmen.*) Auch tritt eine solche Vermengung keineswegs überall ein, sobald in der bildenden Kunst eine der hier für diesen Zweck gewählten Figuren wiederkehrt: ein Beweis daß sie nicht an diese selbst geknüpft ist, sondern erst in den hier obwaltenden ganz besonderen Verhältnissen ihre Rechtfertigung findet. Wenn z. B. auf einer schönen Gemme des Berliner Museums Sisyphos in gewaltiger Anstrengung den Stein wälzt, so ist das, so weit nur das Bild zu uns spricht, die einfache dramatische Darstellung eines einmaligen Momentes: denn daß dieselbe Anstrengung unabläßig wiederkehre, wissen wir in diesem Fall nur aus der Sage, nicht aus dem Bild; auf der Vasenzeichnung ist dagegen gerade der Ausdruck der Wiederkehr beabsichtigt und dieses ist erreicht, indem er durch die antreibende Furie verkörpert erscheint.

Ganz anders, nicht ein Gespräch dessen Inhalt wir nicht ersehen können, sondern eine wirkliche Handlung darstellend, tritt uns auf dem Canoser Bild diese Gruppe der Megara und ihrer mit Herakles erzeugten Söhne entgegen. Wie diese Personen selbst in der Sage gleichsam nur nebelhaft vorübergehen ohne ein lebendigeres durch bemerkenswerthe Thaten in Licht und Schatten gesetztes Bild zu erwecken und nur durch ihr jammervolles Schicksal Mitleid erregen, konnte sie der Maler, wenn er sich ihrer bedienen wollte, auch nicht in wichtiger und deshalb durch die Ueberlieferung der Sage allbekannter Handlung begriffen vorführen. Er mußte daher eine Situation frei erschaffen und bildete eine solche aus dem Dasein heraus wie er es nach allgemein menschlicher Erfahrung bei diesen besonderen Menschen wohl voraussetzen durfte, wie sie aber zugleich auch

*) Vgl. S. 20 f. Es widerspricht dies nicht der oben S. 6 gemachten Bemerkung, daß für uns Spätere bei dem Versuch einer genauen Durchforschung des ganzen Bildes umgekehrt die Hauptgruppen ihrer für uns unmittelbareren Deutlichkeit wegen den Weg zur richtigen Erkenntniß der Nebengruppen bahnen können. Ganz hievon zu trennen ist die Absicht welche der Künstler dabei verfolgte und seinen Zeit- und Volksgenossen gegenüber unbeschadet der Deutlichkeit des Bildwerks auch verfolgen durfte.

mit dem sein ganzes Bild beherrschenden Gedanken in Einklang war, welche letztere Bedingung für die Erscheinung jeder einzelnen Figur innerhalb eines solchen, viele Gestalten umfassenden Bildes in keiner Weise zu umgehen ist. Zu der sitzenden Mutter, welche traulich ihre Hand auf die Schulter des vor ihr stehenden, zu männlicher Kraft erblühenden und darum auch mit Speeren, den Vorboten ersehnter Kämpfe, bewaffneten einen Sohnes legt, tritt der andere, welcher als Wahrzeichen eben vollendeten Ringkampfs das reinigende Schabeisen, die Strigilis, und ein Salbgefäß hält, aus einer Halle heran; er mag sich erst selbst an dem dort einer kunstvollen Verzierung entsprudelnden Quell erquickt haben und bringt nun, mit elastischem Schritt einherschreitend, auch der Mutter, die mit liebevollem Blick ihm entgegenschaut, einen frischen Labetrunk: eine einfache, auf den ersten Anschein im Gegensatz zu dem in sich selbst offenbar eine größere Wichtigkeit tragenden Inhalt der übrigen Nebengruppen fast zu einfache Handlung, welche uns aber dennoch schnell und unfehlbar den Blick in ein heiteres ungetrübtes Glück thun läßt und, indem sie dieses in vollendeter Weise zeichnet, einen Platz von nicht geringerer Wichtigkeit als die anderen Nebengruppen im ganzen Bilde erhält. Die selige Mutterlust, welche sich, vertrauensvoll in die Zukunft schauend, der werdenden Heldenkraft ihrer Söhne freut, der frische Jugendmuth, der nicht ahnt, daß ihm sein Thatendurst nicht gestillt, daß er in frühlingswarmer Blüthezeit von unerwartetem Nachtfrost ereilt werden soll — all dies liegt nicht sowohl durch die Handlung als durch die Art ihrer Darstellung und die ihr entkeimende zarte Innigkeit offen vor uns. Das aber ist es auch was, wie wir sehen werden, der Maler allein durch diese Nebengruppe konnte ausdrücken wollen und was es uns unzweifelhaft macht, daß die auf der Vase von Canosa überlieferte Auffassung dieser Gruppe dem Originalwerk am Nächsten kam. Denn nur hier ist der gemüthvolle innige Zug, welcher sich in dem Handauflegen der Mutter kundgiebt, nur hier der sinnige Abschluß der Gruppe durch die für die Handlung bedeutsame Halle mit dem Quell, welche auf den anderen Bildern durch einen Baum oder einen großen Rohrstengel ohne anderen Bezug als etwa symbolisch-mystischen, keineswegs aber für die Handlung wichtigen ersetzt ist, nur hier überhaupt jene die ganze Composition so vollendet abrundende und die in ihr vorgestellten Personen so unmittelbar in Bezug zu einander setzende Handlung selbst mit all ihrer Zartheit bewahrt, während auf den anderen Vasen gerade die Handlung, der Lebensnerv der Gruppe, zerschnitten und nur ein unerquickliches Skelet, welches Leben lügt, übrig geblieben ist.

Weniger offenkundig liegt die Entscheidung auf der entgegengesetzten Seite des Bildes vor Augen, weil die dort befindliche Nebengruppe in wenigstens doppelter ganz verschiedener Weise überliefert ist; dennoch aber wird es sich herausstellen daß der Sinn beider Ueberlieferungen wenn nicht derselbe so doch ein sehr ähnlicher ist und sich im Wesentlichen nur durch die geringere oder größere Harmonie mit dem ganzen übrigen Bilde unterscheidet, was uns ein sicheres Kriterium für die Ursprünglichkeit der einen oder der anderen in die Hand geben wird. Betrachten wir hier zunächst die auf der Vase von Altamura enthaltene Gruppe, weil die hier zwar nur theilweise erhaltenen, in ihrer Bedeutung jedoch unverkennbaren Ueberschriften keinen Augenblick über den Gegenstand dieser besonderen Composition im Unklaren lassen und somit am sichersten den Weg zeigen können, um derselben auch im ganzen Zusammenhange des Bildes den rechten Platz anzuweisen.

Vor dem Myrtilos, der durch das ihm als Stütze dienende Rad sowie durch ein anderes zum Ueberfluß noch über ihm aufgehängtes symbolisch als Wagenlenker bezeichnet wird, steht in ruhiger bequemer Stellung Pelops um ihn für seinen Plan zu gewinnen die schöne Hippodamia, um welche, wer sie freien wollte, mit ihrem Vater Oenomaos eine Wettfahrt unternehmen mußte deren unglücklicher Ausgang dem Vorwitzigen das Leben kostete, sich durch Verrath zu sichern, nachdem er ihr Herz durch seine Götterschönheit bereits gewonnen hat und deshalb nur um so sehnlicher die Erreichung seines Wunsches begehrt. Myrtilos sollte den Wagen des Oenomaos zu Falle bringen, dem Pelops zum Vorsprung und damit zu dem Siege und der Braut verhelfen. Noch hat Myrtilos dem Ansinnen des Pelops nicht nachgegeben; da tritt eben Hippodamia, das liebende Mädchen, selbst heran um durch ihre sanfte Bitte, welche sie durch das Auflegen ihrer Hand um so beweglicher und eindringlicher macht, ein Gewicht in die Wagschale zu werfen, welches unzweifelhaft den Ausschlag geben muß, so daß sich Myrtilos nicht weigern und dem geschlossenen Pakte sogleich an dem neben der Scene stehenden Dreifuß von beiden Seiten durch einen Eidschwur ein unlösliches Siegel aufgedrückt werden kann. Durch die Hinweisung auf diesen eröffnete sich nun dem Hellenen sogleich die Aussicht auf alle die Frevel, welche aus dem Bruche dieses Schwures entstanden und dem Geschlechte des Tantalos einen so einzigen Platz in der Sage und Dichtung selbst noch bis in unsere Zeit hinein verschafften: denn Iphigenie bildet, wie sie es wenn auch bei weitem nicht in gleichem Grade schon im Alterthume that, den wunderbar milden

zwar nicht mit allem Geschehenen aussöhnenden so doch beruhigenden Abschluß jener enge gereihten Kette von Greuelthaten. Und so ist es gewiß der bedeutsame Gegensatz eines böse Frucht tragenden, verhängnißvoll über Viele seine Wirkung ausdehnenden, hier auf der Höhe seiner Entscheidung dargestellten Entschlusses zu dem heiteren Gemälde schuldlosen und noch ungestörten Friedens der anderen Seite, was der Künstler mit dieser Composition wollte: welche Bedeutung aber dieser Gegensatz im ganzen Bilde habe, bleibt einer weiter unten folgenden Untersuchung überlassen.

Im Wesentlichen denselben Eindruck heftiger Erregung im Gegensatz zur Ruhe der entsprechenden Gruppe der Herakliden bewirkt schon beim ersten Anblick die andere auf der Vase von Canosa erhaltene Ueberlieferung, wenn auch wir Neuern zuerst zweifelhaft sein können, welches im Einzelnen der hier dargestellte Gegenstand sei, und zu einer sicheren Entscheidung sowie einer auf dieser beruhenden neuen und nun erst den vollen Genuß weil das volle Verständniß gewährenden Betrachtung nur nach Abwägung von Gründen zu kommen vermögen. Man dachte an Medea neben Theseus und Pirithoos, weil man eine Aehnlichkeit zwischen dem Schicksal der von Jason verstoßenen Medea mit der von Herakles gleichem oder gar noch schlimmerem Schicksal überlieferten Megara zu finden und darin eine unter diesen beiden obersten Nebengruppen obwaltende Symmetrie ausgedrückt glaubte. Aber eine solche Symmetrie des äußerlichen Schicksals, welches noch dazu ganz außerhalb des Bildes liegt ohne daß in diesem irgendwie auf dasselbe hingedeutet wäre, für genügend zu halten um den Künstler zu symmetrischer Gegenüberstellung anzuregen, hieße dessen Personen allzusehr zu bloßen Ueberschriften eines Artikels im mythologischen Wörterbuch machen, unter den Alles zusammengestellt ist, was man irgend von denselben weiß, so daß man es nun wieder herauslesen und alles sie Betreffende mit gleichem Rechte hierher beziehen dürfte, und zu sehr vergessen, daß bei einem Bilde die erste Quelle für die Erklärung der auf ihm befindlichen Personen deren Auftreten und Handeln selbst ist. Wenn es sich nun auch mit dem heftigen leidenschaftlichen Charakter der Medea wohl vereinigen ließe, daß sie ein gezücktes Schwert mit solchem Ausdruck finsterer Entschlossenheit hielte wie man es sich etwa als vor der Ermordung ihrer eigenen Kinder geschehen denken kann — was sollte hier bei Theseus und Pirithoos eine solche Bewegung, da sie erst nach Kühlung ihrer Rache sich in Athen aufhält und mit diesen beiden zusammentrifft, was sollten diese selbst hier thun und worin bestände die Handlung

oder das bewegende Motiv? Weit größere Wahrscheinlichkeit und wohl selbst die sichere Gewähr der Richtigkeit trägt die andere Erklärung in sich, welche hier Elektra mit Orestes und Pylades voraussetzt, und es bedarf nur einer näheren Bestimmung des hierher passenden Augenblickes, um diese Auffassung für das Bild nutzbar zu machen.

Wie die Reisehüte und die keulenartigen und daher wohl zugleich als Waffe dienenden Wanderstöcke, welche beide Stücke der Ausrüstung noch nicht abgelegt sind, unverkennbar andeuten, sind Orestes und Pylades eben an ihr Ziel gekommen, wo sie den im Stillen lange gehegten Plan, den schmählich erschlagenen Vater an seinem meuchelmörderischen Weibe, der Mutter des Orestes, zu rächen, ausführen wollen. Zuerst entdecken sie sich heimlich der seit jener furchtbaren That als Sklavin behandelten und zu den niedrigsten Diensten von Klytämnestra und dem buhlerischen Aegisth gezwungenen Elektra, der Schwester des Orestes: da braust in diesem leidenschaftlichen Wesen, welches sich in finsterem, hülfelosem und hoffnungslosem Gram bis jetzt verzehrt hatte, das königliche Blut auf und die zornflammende Tochter Agamemnon's entreißt mit raschem Griff dem Bruder das Schwert, vielleicht weil dieser im Angesicht des nah bevorstehenden fürchterlichen Augenblicks, in welchem der Sohn das Schwert gegen die Mutter erheben soll, Zweifel hatte laut werden lassen oder auch nur die allzuheftige Schwester zu weiser Vorsicht und abwartender Klugheit ermahnt hat. Da ist's, als fürchte sie, die so heiß ersehnte und eben schon für sicher gehaltene Rache könne ihr wie ein Gaukelbild wieder zerrinnen, und als dürfe sie den ihr plötzlich offenbar gewordenen Weg, welchen auszudenken sie früher allein nicht gewagt oder doch auszuführen zu sehr sich als schwaches Weib gefühlt hatte, nun nicht unbetreten lassen, und als müsse sie, ehe sie das Begonnene, wie sie voreilig fürchtet, wieder ganz aufgegeben sähe, lieber selbst mit überkühner Hand es vollenden. Aber rasch ist der neben ihr sitzende Bruder bereit, das Schwert, das wie die That selbst nur ihm gebührt, ihr wieder zu entreißen und sie in die dem Weibe von der Natur gewiesenen Bahnen zurückzulenken: mit scharfem Blick faßt er die entblößte Waffe in's Auge und erhebt eben den Arm, welcher bis jetzt auf dem Stocke geruht hatte, um im nächsten Augenblick nach der Schwester hinüber zu greifen und das Schwert wieder an sich zu nehmen. Pylades dagegen blickt überrascht und ob ihrer Kühnheit staunend das zu blinder Leidenschaft entflammte Mädchen an und hebt die eine Hand mit jener unwillkürlichen Bewegung auf, welche ein in der Ferne vor sich gehendes unerwartetes und unerwünschtes Ereigniß her-

vorrust: wie wenn in der Entfernung ein Kind fällt man die Bewegung macht, welche es bei unmittelbarer Nähe auffangen oder festhalten würde, so bewegt Pylades die Hand, als wollte er Elektra von voreiliger That abhalten und ihr in den Arm fallen, wie es der ihr nähere Bruder wirklich thut. So sind diese drei Personen durch ein alle gleich bewegendes Geschehen in lebendigem Wechselbezug und bedeutungsvollem, aus dem gewählten Motiv vollkommen natürlich entspringendem und darum auch zur Genüge aus sich selbst verständlichem Thun begriffen.*)

Wollte man eine solche Handlung hier deshalb längnen, weil sie in dieser Gestalt von keinem alten Dichter oder Schriftsteller überliefert ist, so thäte man dem alten Künstler ein großes Unrecht an: man spräche ihm die Erlaubniß ab die Mythen selbständig aufzufassen und nicht etwa umzubilden, wie es auch die Dichter sich nach dem Bedürfniß ihrer besonderen Kunst erlaubt haben, sondern schon das Recht sie im Einzelnen auszubilden, indem man ihn als an das gebunden dächte, was der redende Künstler vor ihm geschaffen hatte, wobei wenn dies wirklich maßgebend sein könnte auch noch unsere nur sehr beschränkte Ueberlieferung der Schriften des Alterthums zu berücksichtigen ist. Der bildende Künstler hat aber das Recht der Fortbildung und es fragt sich nur ob er bei der Einführung eines neuen äußerlichen Momentes dem von der Sage überlieferten Charakter treu geblieben und ihm gemäß verfahren ist, so daß er nichts bildete, als was mit Nothwendigkeit aus der Vereinigung des ihm von der Sage Gegebenen mit dem von ihm auf Grund desselben neu angenommenen einzelnen Falle resultirt. Es ist um so weniger Grund da, gerade dem bildenden Künstler die volle Ausübung dieses Grundsatzes abzusprechen, als auf demselben, sobald man ihn in weiterem Sinne faßt und für „Sage" das aller Kunst als Vorbild dienende wirkliche Sein und Geschehen setzt, die Möglichkeit der Kunst überhaupt beruht. Und wider-

*) Die entsprechende Gruppe auf der Ruveser Vase ist offenbar nur eine in der bereits mehrmals an ihr bemerkten oberflächlichen Behandlungsweise der Nebengruppen verkümmert ausgefallene Nachbildung desselben Gegenstandes. Wie in der Gruppe des Sisyphos die Furie weggelassen ist, so fehlt hier die dieser besonderen Composition Leben und Bewegung ertheilende Elektra: die vorher hier ausgedrückte Handlung ist zu einem der völlig interesselosen Gespräche zusammengeschrumpft, deren Inhalt der Zeichner durch nichts im Bilde angedeutet hat. Sonach gewährt diese Auffassung für das ganze Bild kein weiteres wesentliches Moment; sie gewinnt nur dadurch Bedeutung für dasselbe, daß die Ursprünglichkeit der auf der Canoser Vase an dieser Stelle befindlichen Gruppe auch durch den äußerlichen Grund ihres hier, wenn auch verderbten, doch immerhin deutlich erkennbaren Wiedervorkommens nur noch mehr erhärtet wird.

spricht die hier vorgestellte Handlung in irgend einem Zug dem durch die Ueberlieferung gegebenen Charakter der gewählten Personen? Hat eine solche Scene nicht stattfinden können? Ist sie nicht so sehr dem natürlichen Verlaufe des ganzen Ereignisses, den gegebenen Verhältnissen nicht so sehr entsprechend, daß man fast glauben möchte, sie habe bei dem wirklichen d. h. von der Sage als wirklich angenommenen Verlaufe nothwendig eintreten müssen, und daß man sie, selbst wenn sie nur erfunden ist, doch wenigstens für nothwendig und der Entwicklung des ganzen Geschehens vollkommen natürlich angehörig halten kann? Und ist der bildende Künstler nicht ebensowohl Dichter, d. h. erfindender und gestaltender Künstler wie jener, dessen Stoff die Sprache ist? Auch vergesse man nicht den Unterschied zwischen dem bildenden und redenden Künstler und die aus ihm entspringenden verschiedenen Mittel zur Erreichung desselben Zweckes —, ein Unterschied, der namentlich bei der Beurtheilung antiker Kunstwerke durch erklärende Herbeiziehung des von den alten Schriftstellern Ueberlieferten nicht oft genug betont werden kann, weil er allzuoft unbeachtet gelassen wird. Der Schöpfer unseres Bildes wollte, wie es gleicher Weise in der Gruppe des Pelops, Myrtilos und der Hippodamia geschehen ist, der in der Gruppe der Herakliden geschilderten heiteren Ruhe, welche nur von Außen gestört werden kann, ein in sich selbst den Keim furchtbaren Unheils tragendes Ereigniß gegenüberstellen. Er wählte dazu das erste Wiedersehen des Orestes und der Elektra. Allein durch ein einfaches Nebeneinanderstellen derselben wäre durch das Bild selbst noch nicht die Nothwendigkeit ausgesprochen gewesen, daß gerade diese erste Zusammenkunft und das bei ihr vollkommen naturgemäße Ueberströmen des Rachegefühls den bereits gefaßten Entschluß zu einem unabänderlichen machen mußte, so daß von da an keine Rückkehr möglich und alles Folgende nur die nothwendige naturgemäße Folge des hier begonnenen gemeinsamen und eben dadurch sich gegenseitig bestärkenden Handelns ist. Und wie hätte der bildende Künstler, dem nur ein Augenblick zur Verfügung steht, die alles etwa noch vorhandene Schwanken vollständig beseitigende Entscheidung besser zeichnen können als durch den keine Widerrede, ja selbst keinen Aufschub mehr duldenden, heftig überschäumenden Schmerz der durch lange Unterdrückung so tief gekränkten, durch ihre heftigere Gemüthsart aber jede Kränkung doppelt fühlenden Schwester des Orestes? Ich finde, daß wer diesen Moment ergreifend dargestellt sieht verstehen lernt, wie einer der ihn erlebt hat Muttermörder werden konnte — das aber uns begreiflich zu machen ist die Absicht dieser

Gruppe. Zugleich gelingt es dem Künstler uns, und weit unmittelbarer und wirkungsvoller gelang es ihm gewiß bei jenen seiner griechischen Beschauer welche nicht auf diese Copie angewiesen waren, hier wie in der Myrtilosgruppe eine bedeutungsvolle Aussicht in die Ferne und auf die in ihr ruhenden, dem Beschauer durch die Darstellung selbst lebendig vor die Seele tretenden Ereignisse zu eröffnen. Da dies auch der nothwendige Eindruck der Heraklidengruppe ist, während keine andere Nebengruppe etwas Aehnliches bietet sondern sich auf die Zeichnung eines immer gleichartig wiederkehrenden momentanen Zustandes beschränkt, so liegt in dieser Besonderheit offenbar die ganz eigenthümliche Bedeutung der obersten Querreihe, nicht weniger aber auch ein Beweis dafür, daß sich der Künstler die von ihm in derselben dargestellten Personen als lebende und somit auch als nicht in der Unterwelt befindliche dachte — denn Orpheus und Herakles, die hier die Unterwelt betreten und doch noch das Leben der Oberwelt athmen, wie sie denn auch wieder zu ihr zurückkehren, sind neben ganz wenigen Anderen die großen Ausnahmen der Regel, welche uns den Schluß gebietet, alle in einer nur auf der Oberwelt möglichen Handlung begriffene Personen auch wirklich als auf dieser befindlich vom Maler gedacht und dargestellt zu glauben. Daß aber die hier gewählten Handlungen wirklich nur dort, nicht in der Unterwelt möglich sind, zeigt ihr streng dramatischer d. h. den Uebergang aus einem Zustand in einen anderen malender Inhalt, während kein in der Unterwelt befindlicher früherer Sterblicher in seinem äußeren Handeln anders dargestellt werden kann als typisch, d. h. so, daß jeder einzelne Moment ein nothwendiger Hinweis auf alle anderen gleichartigen und stetig wiederkehrenden sei. Dies entspringt aus dem Begriff der Unterwelt und der Vorstellung, welche man sich in Gemäßheit desselben allein von ihr machen kann: nach dem beweglichen, keine zwei ganz gleichen Momente umfassenden ruhelosen irdischen Leben folgt dort ein sich ewig gleichbleibender Zustand, unveränderlich in der Seligkeit wie in der Verdammniß. Ist daher über einen Verstorbenen eine Strafe verhängt die in einem Thun besteht wie bei Sisyphos oder den Danaiden, so ist dieses ein ewig gleichmäßiges; besteht sie in einem Leiden, wie bei dem von den Geiern immer neu zerhackten Tityos oder dem ewig von Hunger und Durst gequälten Tantalos, so ist auch dies unveränderlich und das einzelne Geschehen, welches die Qual hervorbringt, wiederholt sich unausbleiblich und immer in gleicher Weise. Orion jagt immerzu und selbst das Schattenbild des Herakles gleicht einem ewig den Pfeil Abschießenden ohne daß es diese Handlung

vollenden und eine andere beginnen könnte. Aus all diesem folgt, daß in der Unterwelt in dem Dasein der Verstorbenen niemals ein Moment eintreten kann, welcher den Uebergang von einem Zustand in einen anderen bildete. Jede Annahme der Unsterblichkeit, auf welcher Stufe der Erkenntniß sie auch stehen möge, bedingt vielmehr ganz von selbst das Eintreten in einen unveränderlichen Zustand aus einem veränderlichen: der Tod ist nur Folge des Wechsels, dem alles Irdische unterworfen ist, so daß Aufhebung des Wechsels, Dauer desselben Zustandes und Unsterblichkeit gleichbedeutende Begriffe sind. Deshalb kann auch der Inhalt des Zustandes in der Unterwelt nicht etwa eine Wiederholung des Inhaltes eines ganzen auf der Oberwelt geführten Lebens sein: damit träte ja zugleich derselbe Wechsel welcher in der Oberwelt herrscht in die Unterwelt hinüber, und die Folge wäre die Widersinnigkeit, daß die zwischen Geburt und Tod liegenden Ereignisse, ja diese selbst bei allen dort Befindlichen fortwährend sich abwickeln und immer wieder von Neuem beginnen müßten, was schon als Gedanke unmöglich ist und in dieser Weise auch nie geglaubt wurde. Und doch könnten nur unter solcher Voraussetzung Handlungen wie die des Myrtilos und der Elektra in die Unterwelt versetzt werden. Weiter: wird jedoch bei einem Einzelnen ein Theil des Lebens wiederholt, so geschieht es in der Weise, daß jener nun in alle Ewigkeit zu diesem sein Treiben auf der Oberwelt typisch charakterisirenden und eben darum ihm auch hier anhaftenden einen Thun verdammt ist, während auf der Oberwelt der Charakter jedes einzelnen Thuns der war, daß es den Uebergang zu einem folgenden bildete. Folglich kann der entscheidende Moment der Ueberredung des Myrtilos durch Pelops und Hippodamia, die durch die Leidenschaft der Elektra hervorgebrachte Bewegung der ganzen Gruppe zu welcher sie gehört, das Herbeibringen des Trunkes von Seiten des einen Herakliden zu seiner Mutter — lauter scharf ausgeprägte einzelne und einmalige Momente, von welchen keiner der typische Ausdruck einer der Oberwelt angehörigen Handlungsweise ist oder sich überhaupt zu typischer Wiederholung, besonders auch nicht wegen ihrer mehrere Personen zu gleicher Zeit und doch nur für einen Augenblick zugleich in Bewegung setzenden Eigenschaft, eignet — in keiner Weise als in der Unterwelt geschehend jemals von einem Griechen aufgefaßt worden sein, und wir dürfen es eben so wenig thun, selbst wenn dadurch das Verständniß des ganzen Bildes scheinbar erleichtert und vereinfacht würde, während dies in Wahrheit doch nicht der Fall wäre. Vielmehr wird es darauf ankommen bei der Betrachtung des ganzen Bildes zu ergründen,

was der Künstler beabsichtigt habe, indem er, statt Gedankenarmuth durch Wiederholung ähnlicher, zu der bereits vollständig und genügend vorhandenen Charakterisirung der Unterwelt nichts Neues hinzufügender und daher im engen Rahmen dieses Bildes überflüssiger Scenen derselben Gattung zu zeigen, durch eine solche Erweiterung des Blickes weit über den bisherigen Kreis der Anschauungen hinaus überrascht. *) Keinenfalls aber

*) Da der Künstler es offenbar und wie oben S. 29 f. gezeigt wurde, gewiß mit gutem Grunde vermieden hat den Eindruck zu schildern, welchen beide große Ereignisse des Bildes auf den Zustand der in der Unterwelt Befindlichen ausüben, was er nur dann hätte thun müssen wenn er wirklich die Unterwelt als solche hätte darstellen wollen, was aber der dichtende Künstler nicht versäumen darf, da bei diesem der Eindruck, den irgend ein Ereigniß macht, ein willkommenes und für ihn nothwendiges Auskunftsmittel ist um das für ihn fehlerhafte Stillestehen in der nur ausmalenden Beschreibung zu vermeiden und diese selbst scheinbar gelegentlich beim Fortschreiten der Handlung anzubringen, so ergiebt sich nur mittelbar die Frage, was für den bildenden Künstler die Folge sein müsse, wenn er es versuchen sollte die so verschiedenartigen Elemente des immer fortschreitenden Lebens aus der Oberwelt und des unveränderlichen Daseins in der Unterwelt zu verknüpfen und auf einander wirken zu lassen. Da das oben im Text Gesagte das Allgemeingültige ist, so muß sich ihm der einzelne Fall unterordnen und kann für die Grundauffassung des Charakters des Hades keine wesentliche Veränderung, sondern nur eine für diesen einzelnen Fall zulässige, keineswegs aber willkürliche, sondern durch das bleibende Wesen der Unterwelt bestimmte Modification veranlassen. Wenn das dem Wechsel nie entrückte und darum mit der Anschauung der Zeit engverknüpfte Leben mit dem ewigen oder, was dasselbe sagen will, zeitlosen Dasein der Unterwelt in Verbindung tritt, so kann dies nur geschehen, indem das letztere plötzlich wieder in die Zeit zurückversetzt und damit dem Wechsel auf's Neue unterworfen wird. Die Folge davon ist, daß so lange diese Verknüpfung dauert mit der Möglichkeit des Wechsels zugleich die Möglichkeit des Uebergehens aus einem Zustand in den anderen und des nur bei deren Vorhandensein denkbaren Handelns eintritt. Ein solches Handeln muß aber in noch viel höherem Grade und weit unmittelbarer ein Ausfluß des Typischen sein, als es bei jedem einzelnen auf der Oberwelt dem alles Thun begründenden Charakter entspringenden Handeln der Fall ist: denn hier sind es in jedem Augenblick gar vielerlei und sehr verschiedenartige Dinge, welche das Typische im Menschen mannichfaltig modificiren, so daß es durch das einzelne Handeln nicht so unmittelbar durchleuchten kann wie es bei einem solchen in der Unterwelt stattfindenden Ausnahmefall geschehen muß. Hier ist es ja nur ein äußeres Ereigniß, welches zu einer Aeußerung des dauernden Zustandes hindrängt, und so ist diese natürlich in noch höherem Grade Symbol des typischen Charakters als jede im Leben geschehende Handlung. Wird also durch ein außerordentliches Zusammentreffen eines Lebenden mit einem Abgeschiedenen eine Handlung des letzteren erzeugt, so wird diese eine symbolische sein d. h. eine solche, welche in ihrem Entstehen und Vergehen das Typische malt, ohne aber den Charakter der naturgemäßen Widerholung in sich tragen, wie dies das Kennzeichen der typischen Handlung ist. Denn die so hervorgebrachte symbolische Handlung des Unterweltbewohners ist nur ein einmaliges Aufleuchten, welchem alsbald das Versinken in den früheren Zustand folgt: das aber ist ein wesentliches Merkmal für alle so entstandenen Handlungen, daß sie, sobald

können diese beiden Vorstellungen zugleich aus dem oben S. 20 angegebenen allgemeinen Inhalt aller Nebengruppen heraustreten: auch sie stehen für den Beschauer, welcher, wie außerhalb des Kunstwerks, zugleich über demselben steht, in engem Bezug zu der in der Unterwelt vor sich gehenden Handlung und haben, obgleich auf der Oberwelt geschehend, mit den anderen Nebengruppen das gemein, daß sie eben so wie diese in keinem an ihnen selbst, sondern nur für den Beschauer zur Wirkung kommenden Bezug auf die Haupthandlung stehen.

---

sie vorübergehend sind, nicht etwa das Uebergehen in einen von dem vor ihrem Eintreten herrschenden Zustand verschiedenen zur Folge hätten; vielmehr tritt alsdann wieder genau derselbe Zustand ein, als ob diese für den Aufenthalt in der Unterwelt so unorganische Störung niemals eingetreten wäre — die Strafe währt fort, das selige Leben hört nicht auf, Alles ist wie es vorher gewesen. Sehr sinnreich hat die Sage dies so ausgedrückt, daß beim Hinabsteigen des Odysseus in die Unterwelt die Schatten, die ja immer die Sehnsucht nach dem Leben und wär' es auch das elendeste fühlen, sich nach dem Blut der geschlachteten Thiere hindrängen und dieses zu trinken begehren. Erst wenn dieses, nach der Anschauung des Alterthums der eigentliche Sitz des Lebens und der Seele, in sie übergegangen und damit ein Stück des ersehnten Lebens selber, erst dann sind sie zum wirklichen Verkehr mit dem Lebendigen fähig, denn erst dann stehen sie mit diesem gleichsam wieder auf einer Stufe und fühlen wie er den vollen Pulsschlag des Lebens und die Möglichkeit gleich ihm und mit ihm zu thun und zu handeln. Aber nicht lange kann diese Fähigkeit dauern: ist das künstliche Leben erstorben, so tritt der alte Zustand wieder ein und ihr Treiben ist nach wie vor dasselbe. Unternimmt es nun wirklich ein Maler die Unterwelt als solche darzustellen, aber in dem bestimmten Augenblick, in welchem ein Lebender nicht etwa mit den Göttern der Unterwelt, welche natürlich von all diesem in keiner Weise betroffen werden, sondern mit den Abgeschiedenen selbst in Berührung kommt, wie dies nach der Beschreibung des Pausanias Polygnot zu Delphi gethan hatte, welcher eben jenes Hinabsteigen des Odysseus als bewegendes Motiv des ganzen Bildes benutzte, so kann dies nur in der Weise geschehen sein, daß die vielen dort ausgeführten Gestalten entweder als aus dem bleibenden Zustand herausgetreten und in symbolischer zu Odysseus in Bezug stehender und durch ihn angeregter Handlung oder aber, noch oder überhaupt von ihm unberührt, in der Ausübung ihres beständigen Thuns oder Erduldung ihres beständigen Leidens aufgefaßt waren. Während eine solche Betrachtung von vornherein die Grenzen bestimmen kann, in welchen sich jener bedeutende Künstler der Natur des von ihm gewählten Gegenstandes zufolge gehalten haben muß, dient sie uns zugleich um von anderer Seite die oben S. 29 f. begründete Darlegung neu zu bestätigen. Nach der von unserem Künstler verfolgten Absicht sind es nur die Götter der Unterwelt, mit welchen die in sie Hinabgestiegenen ihrem dort verfolgten Ziele gemäß in Berührung kommen. Wie also die Abgeschiedenen jeglicher Art — denn auch die Unterweltsrichter sind trotz ihrer bevorzugten und einzigartigen Stellung unter denselben doch nur zu diesen zu rechnen — selbst von dem Unternehmen jener beiden Heroen direkt ganz unberührt bleiben, so konnten sie, wenn sie doch mit auf dem Bilde dargestellt werden sollten, nur in ihrem typischen Zustand aufgefaßt und folglich nicht mit der Haupthandlung durch irgend einen direkten Bezug, den diese veranlaßt haben müßte, verbunden werden.

Vorher jedoch erheischt die Frage eine Beantwortung, welche von den beiden Ueberlieferungen der den Herakliden gegenüber befindlichen Gruppe ein größeres Anrecht darauf habe eine Copie des vorauszusetzenden Originals zu sein und somit die Absicht des ursprünglich schaffenden Künstlers kund zu geben. Es ist dies nicht leicht zu entscheiden, da wie wir gesehen beide Auffassungen, so verschieden auch die nach ihnen dargestellten Personen sind, dennoch in ihrer Wirkung auf den Beschauer und in dem Ertrag welchen ihre Einzelbetrachtung für die des ganzen Bildes liefert, sich so gut wie gleichstehen und in Bezug auf die in den Gruppen selbst waltende künstlerische Composition die eine der anderen kaum nachzusetzen ist. Man könnte daher geneigt sein sich mit dem der bisherigen Erfahrung, daß das Canoser Bild durchgängig die treueste Copie sei, entspringenden Schlusse zu begnügen, daß auch die auf diesem Bilde vorhandene Gruppe, Elektra mit Orestes und Pylades, die auf das Original zurückgehende Auffassung darbiete. Allein ein solcher nur von außen hergenommener, nicht in der Sache selbst begründeter Schluß kann zwar als Nothbehelf willkommen sein, wie man sich denn oft mit einem solchen begnügen muß; eine wirklich befriedigende Entscheidung vermag er jedoch nicht zu geben. Wir müssen daher weiter forschen, ob nicht ein Grund in der Zusammengehörigkeit mit der entsprechenden Gruppe der Herakliden zu finden sei, was sich voraussetzen läßt, da der Maler diese beiden ohne Bezug auf einander nicht auf einem und demselben Bilde an symmetrischer Stelle hat componiren können. Vermögen wir einen solchen zu finden und damit in die Motive selbst einzudringen, welche für den Künstler bei der Conception entscheidend gewesen sind, so kann das Ergebniß ein wirklich endgültig befriedigendes sein, weil es sich nicht auf äußerliche und daher zufällige, sondern in der Sache selbst liegende, ihr ganzes Dasein bedingende Gründe stützt. Wie mir scheint, weist eine gemeinsame Betrachtung beider Gruppen wirklich einen solchen Grund auf. Schon bei der Beurtheilung der Gruppe des Sisyphos und Tantalos hatten wir gefunden, wie der Künstler die scheinbare Wiederholung und Einförmigkeit, welche in der Strafe trotz ihrer äußerlichen Verschiedenartigkeit doch immer bleiben würde, in sinnreicher Weise dadurch umging, daß er bei den zur Fortdauer der Strafe antreibenden Mächten eine schöne Mannichfaltigkeit zu erzielen wußte: die durch äußeren Zwang und die durch eigene innere Noth verursachte Qual. Denkt man sich den Herakliden und der Megara die Elektra mit Orestes und Pylades gegenüber, so entsteht ein ganz ähnliches Verhältniß: äußere Gleichförmigkeit und strenge Symmetrie bei innerer Verschiedenheit, wo-

durch am meisten das in jeder größeren Composition vom bildenden Künstler zu Erstrebende erreicht wird: der für die sinnliche Erscheinung, falls sie dem Auge wohlthun und als Bild beruhigend auf dasselbe wirken soll, unbedingt nothwendige, sie nach allem außerhalb Befindlichen hin scharf abgrenzende Abschluß, welcher vollkommen nur durch das sich gegenseitige Aufwägen der die Composition bildenden Figuren sich erlangen läßt, und der Reichthum der in der sinnlichen Erscheinung ausgeprägten Gedanken. Wenn nun in der Gegenüberstellung der Heraklidengruppe und der des Myrtilos dieses letztere Moment wohl ebenso gut enthalten ist, wie bei der anderen Zusammenreihung, so ist doch in dieser das erstere in weit höherem Grade erreicht. Je eine nach der jedesmal inneren Seite zu sitzende Frau, je zwei mit ihr vereinigte Jünglinge: eine das Ganze beherrschende vollkommene Symmetrie. Und doch welche Verschiedenheit außer dem jeder Gruppe eigenthümlichen Charakter auch in jedem Einzelnen! Dort Mutter, hier Mädchen, dort Knaben, welche eben zu Jünglingen heranreifen und die Waffen noch zu heiterem Spiele gebrauchen, hier Jünglinge, welche schon zur That fähig sind und sich zu einer furchtbaren vorbereiten. Daß aber eine solche Zusammengehörigkeit, ein solches Zusammenstimmen verbunden mit planvollem Auseinandergehen viel richtiger dem ursprünglich schaffenden Künstler angehöre als irgend welchem Nachahmer, welcher niemals so sehr in den Geist einer Composition einzudringen vermag wie es der Künstler, in welchem sie entstanden, selbst gewesen ist, liegt in der Natur der Sache. Kommt nun zu all diesem noch der oben als ein für sich allein nicht genügender zurückgewiesene äußere Grund, daß überhaupt die Ueberlieferung der Canoser Vase die beste der drei erhaltenen sei, so nehmen wir ihn jetzt als bestätigenden gerne hinzu und benutzen zugleich dieses neue Zusammentreffen dessen was sich als das künstlerisch Beste herausstellt mit dem auf dem Canoser Bild Vorhandenen als den letzten uns durch die Betrachtung des Einzelnen sich darbietenden Beweis dafür, daß wir wie im Einzelnen so auch im Ganzen die auf diesem Bilde vorliegende Auffassung eines uns verschieden überlieferten Originals als die ansehen dürfen, welche demselben so nahe kommt, wie es überhaupt möglich ist wenn ein frei geschaffenes Gemälde auf ein Thongefäß übertragen wird, welches wegen seines Stoffes einer wenn auch verhältnißmäßig vorzüglichen, der eigentlichen Malerei jedoch immerhin nur untergeordneten Technik fähig ist und zugleich durch den in seiner Gestalt und Größe gegebenen, nicht unabhängig davon und in einer der Sache am besten entsprechenden Weise zu wählenden Raum nur beschränkend wirken kann.

Wenn wir nun zur Betrachtung des ganzen Bildes und zur Ergründung des aus dieser reichen Zusammenstellung einzelner in ihrem Wesen wie in der Art ihres Auftretens so verschiedenartiger Personen und Gruppen übergehen, so ist es zunächst offenbar, daß die eigentliche schöpferische That des Künstlers, aus welcher sich dann weiter alle Einzelheiten entwickelten, die durch keine Sage und keine Ueberlieferung verkündete gleichzeitige Hinabführung und Gegenüberstellung des Orpheus und des Herakles in der Unterwelt ist. Je verschiedener diese Heroen selbst sind, je schroffer sich die Beweggründe gegenüberstehen, durch welche sie dorthin geführt werden, desto auffallender ist diese Nebeneinanderreihung, desto mehr muß aber auch gerade hierin der leitende, das ganze Bild beherrschende Gedanke liegen. Und dieser ergiebt sich, wie es bei einem guten Bilde der Fall sein muß, durch nähere Betrachtung leicht aus diesem selbst. Orpheus wird durch den Schmerz seiner Seele in den Hades getrieben und sucht durch Anstönen desselben wiederum das Herz der Unterweltsherrscher zu bewegen: mild wie er selbst ist, gebraucht der fromme Sänger kein anderes Mittel um zu rühren als die milde Macht des Gesanges. Aber seine weiche Seele, welche hier den Sieg erringt, wird zugleich seine Verderberin: nicht stark genug, der mächtigen Sehnsucht nach der geliebten, ihm nach dem Worte des Gottes folgenden Gattin zu überwältigen, aber auch nicht stark genug, um jeden Zweifel an diesem göttlichen Ausspruch niederzuschlagen, blickt der Unselige trotz dem Verbot zurück, um sein geliebtes Weib vor ihrem Entschwinden noch deutlich genug zu sehen und dadurch die Wahrheit, zugleich aber auch die Strenge des Unterweltsgottes zu empfinden, welcher sich nicht zum zweiten Mal wird erbitten lassen, so daß Orpheus endeloser Klage und untröstlicher Verzweiflung hingegeben bleibt. Entrollt sich bei der Betrachtung des hier gewählten Moments ganz unfehlbar vor dem kundigen Beschauer dieser das hier gewagte Unternehmen ganz abschließende und zu einem vollen den ganzen Menschen erfassenden Ereigniß abrundende Blick in die Ferne und entsteht dadurch das schmerzliche Gefühl der hoffnungslosen Vergeblichkeit eines höchsten und nicht zu verwerfenden Bestrebens, welches zugleich von den reinsten Mitteln unterstützt ist, so muß diese Empfindung noch vergrößert werden, wenn man unmittelbar daneben sieht, wie die rohe Gewalt einen viel glücklicheren, sein endliches Ziel wirklich erreichenden Sieg zu erringen versteht. Denn Herakles denkt nicht daran lange zu bitten: der Kraft seiner Muskeln darf er noch sicherer vertrauen als Orpheus der Kraft seiner Töne. Zwang, von außen auf ihm lastender Zwang,

kein heiliges Bedürfniß des Herzens ist es, was ihn zu seiner That treibt, und Zwang ist, was ihn sein Unternehmen durchführen und die ihm auferlegte Aufgabe vollenden läßt. Und während jener einsam und ohne von Außen nahende Hülfe in den Hades hinabsteigt und sich erst dort durch sein frommes Saitenspiel in der Persephone einen göttlichen Schutz erwirbt, geleitet von Anfang an — denn der Oberweltsgott wäre nicht dort, wenn er nicht mit dem Helden hinabgestiegen wäre — den Herakles der Götterbote Hermes, welcher sonst nur die Gestorbenen hinabführt, nun aber auch dem Lebenden den gefährlichen Weg bahnt. Trotzdem hierdurch seine kecke That wie geheiligt erscheint, wie er sie ja auch nicht aus eigenem Uebermuth verübte, so bleibt sie dennoch immer ein Frevel, welcher gesühnt werden muß; denn erst durch diese Sühne erhält die hier auf der Höhe der Entscheidung und des nahenden Sieges gezeichnete Handlung ihren vollgültigen Abschluß. Weil aber eine solche Sühne nicht aus dem dem Herakles eigenthümlichen Charakter, nicht aus seinem inneren Wesen entspringen kann, wie es bei Orpheus der Fall ist, dessen hier von ihm unternommene und im Bilde gleichfalls auf die Höhe der Entscheidung gestellte That, zusammengenommen mit seinem Charakter, den Keim zur weiteren Entwickelung in sich selbst trägt, vielmehr von Außen kommen muß, so vermag auch die Hinweisung auf dieselbe nicht schon in der Person des Herakles zu liegen, so daß sich schon aus seiner Eigenthümlichkeit und der Handlung in welcher er dem Beschauer vorgeführt wird, diesem des Helden weiteres die momentane Handlung zu einem Ereigniß abschließendes Schicksal sicher ergeben müßte. Dazu kommt daß sich der Künstler zwar für das Verständniß des Ganzen sowohl wie alles Einzelnen auf die seinem Volk in dem Gebiete, welches er aus dem Leben herausgreift und für seine Schöpfung anwendet, geläufige Denkweise als das Fundament verlassen darf, ohne dessen Voraussetzung er weder ein Verstehen seiner Absichten erwarten noch überhaupt für andere als für sich schaffen könnte; wo er jedoch selbst fortbildend in jene Denkweise eingreift oder auch nur eine ungewöhnlichere Seite derselben hervorhebt, so darf er einen deutlichen Ausdruck hiervon in seinem Werke nicht verabsäumen. Bei Orpheus konnte daher der Künstler den Abschluß seines Unternehmens dem Beschauer überlassen, bei Herakles mußte er das ihm von Außen drohende Geschick auch äußerlich andeuten und zwar um so mehr als er hierin einen wohl nur seltener betretenen Weg einschlug, also den Wanderer, den er zum Folgen eingeladen, nicht ohne Wegweiser lassen durfte. Somit mußte er in das Bild selbst einen Hinweis,

dessen Träger nur Menschen sein können wenn das Bild wirklich das Leben malen und nicht in eine todte, dem Leben und seinem durch Thaten sich vollendenden Verlauf fremde Symbolik*) verfallen will, auf das noch in der Zukunft liegende Schicksal einflechten, und da dieses selbstverständlich nur in der Oberwelt, wohin der sicher siegende Herakles eben im Begriff ist zurückzukehren, sich entwickeln kann, so lag gerade hierin für den Künstler ein Grund, den Beschauer einen Blick in die Oberwelt und einen mit der That in der Unterwelt gleichzeitigen Vorgang thun zu lassen, um durch die bei einer gemeinsamen Darstellung auf demselben Bilde nothwendig vorauszusetzende innere Verknüpfung der als gleichzeitig dargestellten, nur an verschiedenen Orten vor sich gehenden Handlungen und durch die Wahl der sie ausführenden und offenbar zu einander in Bezug stehenden Personen dem Beschauer den nothwendigen Schluß so weit an die Hand zu geben, daß er dessen Ausdruck und Wortlaut selbst suchen, den daraus entspringenden Eindruck voll und ohne durch überflüssige Umwege gestört zu werden leicht empfinden könne. Hätte der Künstler dies dadurch zu erreichen gesucht, daß er auf der Oberwelt einen späteren Zeitpunkt, welcher die bereits erfolgte Entwicklung zeigte, dargestellt hätte, so wäre er in einen Fehler verfallen, welcher gegen das Grundgesetz der bildenden Kunst, daß sie nur einen Moment und natürlich für alle von einem Bild umfaßte Personen denselben Moment darstellen könne, hart verstoßen hätte. So zeigt sich in der Vermeidung dieses bei der Wahl des verschiedenen Ortes und bei der Absicht, welche mit jener Hinweisung in die Ferne erreicht werden sollte, so nahe liegenden Fehlers der Wahl einer gleichfalls verschiedenen Zeit wiederum der denkende Künstler, wie wir ihn in dieser Composition durchgängig angetroffen haben. Aus der Nothwendigkeit eines solchen Hinweises auf die Oberwelt ergiebt es sich, wie die wirkliche Ausführung einiger Scenen aus derselben auf einem Bilde, das sonst nur in der Unterwelt spielende Scenen giebt, auf keiner Laune des Künstlers, sondern auf einem durchdachten nothwendigen inneren Zu-

*) Die Symbolik hat ihren vollberechtigten Platz nur in der typischen Darstellung, welche das innere Wesen, ganz abgesehen von seiner Erscheinung in einer bestimmten Zeit, ausprägen will. Je geringer die Fähigkeit ist dies durch die reine Form zu thun, desto bedürftiger ist der Künstler eines solchen Nothbehelfs, daher denn auch die Symbolik vorzüglich im Beginne der Kunst vorkommt, in den höchsten Darstellungen typischer Kunst sehr zurückgedrängt wird, von Neuem jedoch wieder aufwuchert wenn in irgend eine Wesenheit eine solche Fülle von Eigenschaften hineingeheimnißt wird, daß ihrer nur die ausgebildetste Zeichensprache, niemals aber selbst der höchste Grad tüchtiger Kunstfertigkeit Herr werden kann.

sammenhang des ganzen Bildes beruht. Somit bestätigt dies die oben von ganz anderer Seite her wirklich für zwei Scenen in Anspruch genommene Besonderheit des Ortes; denn daß, sobald überhaupt Scenen aus der Oberwelt hier vorhanden sein sollen, dies nur die bereits oben als solche erkannten der Megara und der Elektra sein können, ist selbstverständlich. So benutzte der Künstler den ihm nach einer vollständigen und allseitigen Charakterisirung des Hades als des bedeutsamen Hintergrundes des Hauptbildes noch oben übrig bleibenden freien Raum, um in überraschender geistvoller Weise den Blick des Beschauers über den bisherigen engen Raum hinauszuführen und damit dem ganzen Bild einen bedeutungsvollen Abschluß zu geben. Denn während Herakles in der Unterwelt sein keckes Unternehmen zu Ende führt, läßt uns jener zugleich das stille friedliche Dasein seiner Familie schauen, was Niemand thun kann, ohne von dem Gedanken beschlichen zu werden, daß dies schöne Bild des Glückes bald von der durch die zürnende Gottheit verhängten Wuth des eignen Vaters zerstört und ein um so jammervolleres Ende finden werde, je blühender und lebensfrischer es hier gemalt ist. Und wie schwer wird der Vater selbst dadurch gestraft, wenn er, aus seinem Wahnsinn wieder erwacht, sein beklagenswerthes Thun, den von ihm selbst herbeigeführten Tod seiner Kinder, ja selbst seiner Gattin erblickt! Denn von den stets im Wechsel begriffenen, immer nach Zeit, Ort und Bedürfniß sich willig umgestaltenden Sagen hat gewiß der Künstler die uns von dem späteren Mythologen Hygin (Fab. 32) gleichfalls aufbewahrte Wendung befolgt, daß den Herakles erst nach dem Heraufholen des Kerberos aus der Unterwelt der Wahnsinn ergriffen und er in diesem Weib und Kind getödtet habe. Jedenfalls aber konnte dem Griechen, selbst wenn er diese That, wie es uns sonst als gewöhnlichere Annahme berichtet wird, vor das Hinabsteigen in die Unterwelt zu setzen pflegte, der hier gemeinte Bezug gar nicht entgehen: eine Zusammenstellung der Megara und ihrer Söhne mit dem Herakles, in welcher Situation er auch auftreten möge, mußte ganz naturgemäß an das traurige Schicksal dieses Weibes des Herakles erinnern — war es doch das einzig Wichtige was die Sage überhaupt von der Megara und ihren Kindern zu erzählen wußte! Und ein Grieche hat sich gewiß nie den geringsten Skrupel gemacht einem Kunstwerk zu Liebe die ihm geläufige Wendung der Sage aufzugeben und eine andere dort befolgte zu adoptiren, am allerwenigsten aber, wenn die Schwierigkeit in einer subtilen Chronologie lag, welche die Sage nie ernst nimmt, mit welcher sie vielmehr ein oft recht muthwilliges, jedoch keineswegs störendes

Spiel treibt, so lange sie nämlich noch unter den Menschen lebendig umgeht und noch nicht in den Büchern erstarrt und in Systeme, von denen sie selbst nichts wußte, gebannt ist.

Hatte der Künstler einmal den Schleier von der Oberwelt weggezogen, so erheischte es, wie oben beschrieben, der Charakter eines so reichhaltigen, in verschiedene Gruppen getheilten Bildes, daß auch diese Seite eine gewisse Selbständigkeit und Vollständigkeit erhalte, ebenso wie eine solche für die Charakterisirung der Unterwelt erforderlich war. Zugleich aber verlangte es die hier überall hervortretende Symmetrie so wie die jedes echte Kunstwerk durch alle seine Theile beherrschende Harmonie, daß der noch freie Raum überhaupt ausgefüllt werde, daß dieses aber in einer der entsprechenden Gruppe parallel laufenden, in der Gleichartigkeit jedoch die Mannichfaltigkeit bewahrenden Weise geschehe. Einer Scene aus der Oberwelt kann nur eine eben solche gegenübertreten, denn zuerst muß bei solchen Gegenüberstellungen der allgemeine Charakter strenge gewahrt werden: wie bei Sisyphos und Tantalos Frevel dem Frevel, bei den Seligen und den Richtern Gerechtigkeit der Gerechtigkeit, in unter einander verschiedener Art des Auftretens, entsprach, so hier dem für diese oberste Reihe im Verhältniß zu dem übrigen Bild Charakteristischsten, dem Angehören der Oberwelt gleichfalls ein Angehören der Oberwelt. Auf Grund dieser allgemeinen Gleichartigkeit muß sodann die Mannichfaltigkeit eintreten, und nun wäre die Oberwelt schlecht charakterisirt, wenn einer, für sich genommen, nur Glück athmenden Gruppe nicht eine solche ergänzend gegenüberträte, in welcher das Böse schon seine ganze Macht entfaltet hat. So erhöht die verhängnißvoll aus sich selbst Unheil und Verbrechen brütende Versammlung zur Rechten das Mitleid für die in sich selbst so glückliche, nur von Außen bedrohte friedliche Gemeinschaft auf der anderen Seite. Mußte sodann gewählt werden, welche von beiden Gruppen zur Rechten, welche zur Linken solle zu stehen kommen, so war gewiß dies von Entscheidung, daß durch die Stellung der Reinen über den Seligen angedeutet würde, wie den unschuldig Getödteten einst deren Loos werde zu Theil werden, wie aber für die Frevler durch ihre Stellung über den Richtern die Vergeltung gewiß, die Strafe unabwendbar sei.

Es könnte sich nun der Zweifel regen, ob der Künstler auch ein Recht hatte, den Orestes der Megara und damit dem Herakles, und diesen wiederum dem Orpheus als gleichzeitig gegenüber zu stellen; allein abgesehen von der bereits oben bemerkten leichten Wandelbarkeit in der Chronologie der Sage, behält auch hier der Ausspruch des Aristoteles

Recht, daß die poetische Wahrheit wichtiger sei und mehr Werth habe als die historische: denn diese bezieht sich nur auf den einzelnen Fall, jene aber auf das Allgemeine, den bleibenden Inhalt alles menschlichen Fühlens und Denkens, für welches der Dichter den einzelnen Fall nur zum Träger macht. Sobald also der einzelne Fall in ein Kunstwerk aufgenommen und von dem diesem eigenthümlichen Geist durchdrungen ist, tritt die Allgemeingültigkeit der von ihm vertretenen Seite des menschlichen Lebens in den Vordergrund. Denn in dieser liegt die bleibende Bedeutung eines jeden Kunstwerkes, welches uns niemals als Wirklichkeit, sondern mit dem in uns lebendigen vollen Bewußtsein seiner Bildlichkeit gegenüberstehen soll, und diese hat nur dann Anspruch auf das Recht einer dauernden Existenz, wenn sie in ihrer sich immer gleich bleibenden Gestalt den Typus irgend einer sich ebenfalls gleich bleibenden und darum der Menschheit angehörenden Seite des menschlichen Lebens zu bieten vermag. Der einzelne historische Fall dagegen hat zwar die Wirklichkeit vor dem Werke der Kunst voraus, bleibt aber so lange nur ein Ereigniß für den einzelnen Menschen, bis sich seiner die Kunst bemächtigt und er Folie eines ihrer das Wesen der Menschheit aussprechenden Werke wird; dies nun in einer der Idee des Ganzen eines solchen gemäßen Weise zu thun d. h. das Einzelne danach umzugestalten oder in eine größere Composition einzureihen, bleibt das unbestreitbare Recht der Kunst, da sie den geringen, weil nur das Einzelne betreffenden Verlust an Wirklichkeit durch eine für das Allgemeine gewonnene Wahrheit und dem Ganzen zu Gute kommende Gültigkeit reichlich zu ersetzen vermag. Im Besonderen ein Recht der bildenden Kunst bleibt nun die Aufhebung des Zeitunterschiedes, indem ihr als Ersatz für die andererseits an ihr haftende Fessel der Darstellung nur eines Momentes die Unabhängigkeit von der Zeit überhaupt zu Theil wird, jedoch nicht in unbeschränkter Weise; denn wenn sie auch einem bedeutenden Gedanken zu Liebe auf einem Bilde Personen aus der verschiedensten Zeit vereinen kann, so darf sie dennoch der mit der Zeit enge verknüpften Anschauung der Menschen nicht so sehr in's Gesicht schlagen, daß sie die, verschiedenen Epochen angehörenden Menschen unmittelbar durch die der bildlichen Darstellung mehrerer Personen unvermeidliche Handlung verknüpfte. Vielmehr wird sich für alle derartigen Compositionen, welche zu dem immerhin kühnen Mittel der Vereinigung von Menschen aus verschiedenen Zeiten greifen und deren Gattung durch das hier besprochene Bild so vorzüglich vertreten ist, das Gesetz aufstellen lassen, daß zwar die Mehrzahl der Personen nothwendig Handlung erheische, daß

aber eine Verschiedenartigkeit in dem Zeitalter der auf einem Bilde dargestellten Personen eine Zertheilung in Gruppen bedinge, welche nicht durch Handlung unmittelbar in einander eingreifen dürfen, vielmehr ihre Einheit in einem das ganze Bild beherrschenden, sich in der Hauptgruppe concentrirenden Gedanken finden, welcher wiederum für die besondere Bildung jedes einzelnen und in seinem Erscheinen nur durch den von ihm dem Ganzen geleisteten Dienst berechtigten Theils maßgebend ist. Stimmt dies nicht mit neueren Compositionen dieser Art, so liegt der Grund darin, daß in diesen der abstracte Gedanke, statt hinter der in ungeschwächter Lebensfülle erfaßten, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit als wäre sie nur um ihrer selbst willen da, bis in das Einzelnste entwickelten Erscheinung zu schlummern, dem Wesen der Kunst entgegen vielmehr mit vollem Bewußtsein in den Vordergrund tritt, daß sie also ähnlich wie es die Allegorie versucht, unmittelbar einen Gedanken ausdrücken wollen statt eine Sache, aus welcher sich jener dem sinnigen Beschauer als Folge ergiebt. Denn wenn es auch der das ganze Werk beseelende Gedanke ist, welcher je nach seiner Tiefe der Schöpfung Bedeutung verleiht, so liegt es doch im Wesen der Kunst und der von ihr bedingten sinnlichen Erscheinung, daß im Künstler nicht der abstracte Gedanke zuerst als solcher fertig ist und sich alsdann die Form sucht, in welche er einströmen möchte, sondern daß der Gedanke sogleich verkörpert und als Form, aus welchem Kreise unserer Sinnlichkeit sie auch immer genommen sei, entsteht und mit ihr wächst und sich fortbildet, so daß fortwährend beide, Gedanke wie Gestalt, auf jeder höheren oder geringeren Stufe der Bedeutsamkeit des Werkes sich entsprechen und einander decken.

Dieses Verhältniß der Form zum Gedanken ist um so wichtiger als gerade hierin das der Kunst überhaupt eigenthümliche beruhigende und versöhnende Element liegt, auf welchem vorzüglich ihre hohe Bedeutung für das menschliche Gemüth beruht. Denn daß es bereits im Stoff vorhanden sei, läßt sich keineswegs überall und am wenigsten bei den großartigsten Werken der Kunst nachweisen. Da diese sich das Leben selbst zum Vorbild nimmt, so ist es natürlich, daß sie auch den räthselvollsten und bedeutsamsten Gehalt des Lebens, das in diesem überall vorhandene Leiden und zwar in um so größerer Ausdehnung je mehr das Bewußtsein davon mit all dem daraus entspringenden Reichthum von zweifelnden, das Weltganze in die Betrachtung hereinziehenden Fragen wach wird, zu ihrem Gegenstande macht, wie es vornehmlich die Trägödie thut, die eben darum eine so hohe Stufe unter den Schöpfungen der Kunst

einnimmt. Hier gewährt der Ausgang der Handlung, der durch den Stoff gebotene Abschluß, nur die sehr relative Beruhigung daß der Verlauf ein durchaus nothwendiger war und, wie die Verhältnisse lagen, kein anderer sein konnte, und daß der Tod eine Ruhe gewährt, wie sie dem Leben fremd ist, wie man sie aber oft als das einzige Rettungsmittel aus demselben und seinen Qualen wünschen muß: eine wirkliche Befriedigung ist das jedoch nicht. Und auch das Suchen nach dem Vorhandensein gerechter Vergeltung und demnach endlicher Ausgleichung vermag nicht auszukommen, wie denn selbst die spitzfindigste Gerechtigkeitsfichtelei in einer Desdemona, einer Ophelia, einem Arthur im König Johann niemals eine solchen Ausgangs und selbst nur dieses Namens werthe Schuld entdecken wird; mit der Schuld fällt aber auch die Vergeltung. Fast noch furchtbarer und für den ganzen Weltenlauf noch räthselhafter wird das Unheil, wenn es nicht wie dort in der Leidenschaftlichkeit, Verblendung und Ungerechtigkeit eines Einzelnen, sondern wie bei dem König Oedipus, bei Cordelia, bei Thekla in den äußeren Verhältnissen liegt, welche erbarmungslos über die Menschen wegschreiten und wenig danach fragen, ob ein Einzelner dabei zertreten werde. Somit muß das versöhnende Element, welches dennoch keine Verzweiflung an der Welt aufkommen läßt, wohl aber der Grund eines das Herz zu rascherem Pulsschlag treibenden Wohlgefallens der Besten an solchen Bildern des Lebens ist, vielmehr in dem eigenthümlichen Gewande liegen, unter welchem das Leiden auftritt, nämlich der künstlerischen Form. Und so ist es auch; denn diese selbst entspringt aus einem ahndenden Bewußtsein von der Möglichkeit eines besseren, nur auf harmonischer Ordnung, welcher Art sie auch sei, gegründeten Zustandes, wie sie in der künstlerischen Form an der sie charakterisirenden Gesetzmäßigkeit erscheint. Prägt dieselbe nun schon gerne ihr königliches Siegel der Seite des menschlichen Lebens auf, welche durch das in ihr wohnende Glück am Meisten sich einem solchen Zustand nähert, indem sie dadurch dessen Schönheit noch erhöht und ihn zu einem ganz reinen erhebt, um wie viel lieber muß sie es bei der anderen Seite thun, welche ihr zunächst zu widerstreben scheint und deren Trauriges aufzuheben sie am meisten bemüht sein muß; je mehr es ihr aber gelingt sie zu beherrschen und ihr dadurch ihre Furchtbarkeit zu nehmen, um so stolzer und gewaltiger zeigt sich gerade hierin die Macht der Kunst, da sie nicht nur wie bei dem schroffen Gegensatz, welchen das reine Bild der ersten Art dem wirklichen Leben gegenüber aufweist, als liebliche Täuscherin, sondern als erhabene Trösterin und Ueberwinderin der schweren Seite des Lebens

einem Jeden erscheint; denn Jeder trägt Leid, wenn es auch nicht bei Jedem so concentrirt erscheint wie es sein muß um, zur Folie eines Kunstwerks geworden, in weiterem Kreise so genügendes Interesse zu erwecken, daß es bedeutend anzuregen vermöge. Wunderbar freilich bleibt dabei wie es so häufig statt im Zusammenhang mit dem All empfunden und danach beurtheilt zu werden, nur als Einzelheit gefühlt und darum auch um so viel leichter ertragen und überwunden wird. Deswegen gelangt aber auch selten genug diese durch Erkenntniß gewonnene Bedeutung der Form zum Bewußtsein und wird demgemäß für einen Schluß auf das Weltganze benutzt. Viel häufiger und wenigstens für den Augenblick nicht weniger mächtig wenn auch von geringerer bleibender und für alles Thun und Denken nutzbar werdender Weise wirkt sie auf das für solche Art Offenbarung überhaupt empfängliche Gemüth, welches gleichsam potenzirt und durch das reine Anschauen des Bildes erhoben wird, indem es sich in einer wenn auch noch sinnlichen doch in weit höherem Grade als es jedes Leben selbst zu sein vermag durchgeisteten Sphäre wiederfindet. Dies ist es was unwiderstehlich und immer von Neuem den Menschen wieder vom wirklichen Leben weg zur Bildlichkeit der Kunst hinreißt und in ihm je nach dem Grade seiner Empfänglichkeit alle Stufen des Wohlgefallens bis zur Begeisterung, des unbewußten dennoch aber wohlthuenden Empfindens eines göttlichen Gehaltes bis zur klar bewußten Hingebung an das aller Kunst entstrahlende übersinnlich Göttliche, wach werden läßt. Kein unterhaltendes Spiel ist ja die Kunst, sie trägt eine größere, bleibende Realität in sich. Denn die Kunst ist nur eine Kehrseite der Religion, beide aber die ewig erneuten, nur in der Richtung ihres Weges auseinandergehenden Versuche, das Göttliche wirklich dem irdischen Dasein zu verweben und dieses dadurch aus seiner Hülfsbedürftigkeit thatsächlich zu erheben: während die Religion in der höchsten Art ihrer Erscheinung, im Mysticismus, sich an die übersinnliche Seite des Menschen wendet, ihn ganz zu ihr hinüberzuflüchten und durch Vergottung seines irdischen Wesens die Sinnlichkeit von ihm abzustreifen bemüht ist, versucht es umgekehrt die Kunst das Göttliche aus seiner unfaßbaren Uebersinnlichkeit herabzulocken und in ihm entsprechende sinnliche Formen *) zu

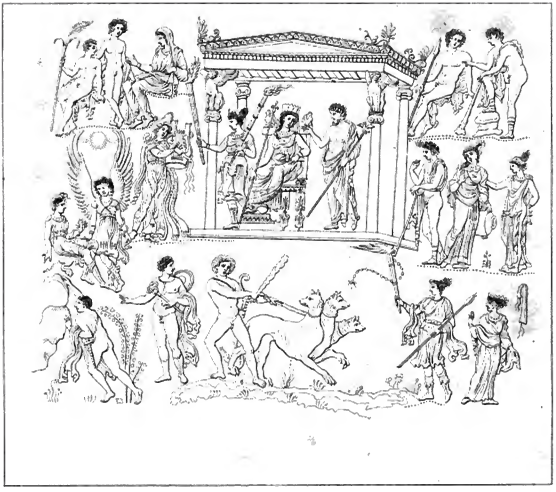
*) Da diese der in uns zur Erfassung des übersinnlichen Göttlichen fähigen Seite nur durch das Medium der verschiedenen zur Aufnahme und Verarbeitung aller Erscheinung bestimmten Sinne geschehen, ein Uebersinnliches aber durch die Sinnlichkeit niemals ganz adäquat aufgefaßt werden kann, so folgt hieraus manche Beschränkung, zunächst daß die Kunst, ob zwar ihrem Wesen nach nur eine, sich dennoch da sie sich

bannen, die ihr Vorbild freilich nur in der sinnlichen Welt der Erscheinung haben, dennoch aber in der Kunst verklärter erscheinen, als sie irgendwie die Natur schaffen könnte. Und dieser göttliche Gehalt der Kunst kehrt in allen ihren Gebilden wieder, auch in jenen, welche in dem Gegenstand ihrer Darstellung keine Spur desselben zeigen: er lebt jedoch in der denselben gestaltenden Form. Während so Religion und Kunst ein wirkliches neugeschaffenes Leben geben, diese nur im Bild, jene dagegen in der Wirklichkeit selbst, beide jedoch auf dem aus dem eigenen Innern geschöpften Glauben an die unbedingte Nothwendigkeit irgend welcher Erlösung wurzeln — denn der nie erlöschende Drang nach einer solchen ist der letzte Grund dieser beiden und läßt sie niemals untergehen —: steht durch ihre auch die Wesenheit dieser beiden umfassende Betrachtung die auf dem Wege der Erkenntniß nach der begrifflichen Erfassung der Welt strebende Philosophie zunächst über ihnen, wird sich aber nur dann diesen Platz behaupten können, wenn sie das ihr gewordene Erkennen und Wissen gleich jenen mit dem Leben zu verschmelzen und für dieses praktisch wirksam zu machen vermag.

Aber nicht nur die Tragödie kann den Ausgangspunkt einer solchen Gedankenreihe bilden — und nur im Zusammenhang mit dem Ganzen gewinnt die Kunst ihre volle Bedeutung für das Leben und hört vollständig auf in der Ausübung sowohl wie im Genusse ein liebliches Spiel ohne tiefere Befriedigung zu sein —, sondern auch die bildende Kunst, welche zu allen Zeiten reich an der Erfassung tragischer Stoffe war, am meisten freilich seit das Leiden noch überdies durch die Religion verklärt wurde. Wie jedoch bereits auch das griechische Alterthum diesen Stoff gerne ergriff und ihn uns noch jetzt in trefflichen Werken seiner Skulptur bewahrt hat, so haben wir gewiß auch alles Recht anzunehmen, daß es in der bei den Griechen so sehr blühenden Malerei nicht weniger der Fall gewesen sei, daß auch diese Seite der Kunst von wirklich bedeutenden Menschen, die allein Schöpfer gedankenschwerer Kunstwerke zu sein vermögen, werde bearbeitet worden sein. Und so ist denn auch von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet unser Bild nicht unwürdig einer großen Zeit und eines großen Meisters. Es ist reich an tragischem Inhalt: neben dem

ihrem Begriffe nach der sinnlichen Erscheinung bedienen muß, sich jeden Stoffes, welcher auf die Sinnlichkeit wirkt, bedienen wird, wenn es auch nur einzelne auf eine besondere Seite derselben jedesmal am Reinsten wirkende sind, welche „die Künste" auf eine bestimmte Zahl begrenzt haben; sodann aber daß niemals ein einzelnes Kunstwerk die volle Wesenheit des Göttlichen zu geben vermag.

Schicksal des Orpheus ist das des Herakles, für sich betrachtet, nicht weniger ergreifend. Den Raub an der Unterwelt muß er vollziehen, denn er ist durch eine traurige Fügung in unwürdige Fesseln gebannt; die Ermordung seiner Gattin und Kinder ist trostlos, das Geschick des Orestes ist jammervoll wie das seines ganzen unglückseligen Stammes — selbst in der Unterwelt zeigen sich neben dem Bilde der Seligkeit Bilder der Verdammniß, hier um so trauriger, als dieser Zustand ein unabänderlicher und ewiger ist. Da naht der Künstler, umkleidet sie alle mit schöner Gestalt, haucht in sie den Geist der Harmonie, fügt sie zu einem neuen sinnvollen Ganzen und erweckt den wohlthuenden Eindruck und die freudige Empfindung des Sieges lichter Ordnung über chaotische Verwirrung. Was ist natürlicher als daß unser Herz dabei höher schlägt und freudiger die Gewißheit einer wie hier im Bild ein herausgerissenes Stück des Lebens, so einst das Leben selbst umspannenden Erlösung fühlt? Dennoch aber darf nicht vergessen werden, daß dies Gefühl ein durchaus subjectives ist und daß wir, so tief es auch im Menschen überhaupt, nicht nur in diesem oder jenem einzelnen, begründet ist, dennoch keinen Grund besitzen, welcher anzunehmen zwänge, daß dieser subjectiven Erkenntniß die Realität entspreche, daß also das der Kunst wie der Religion zu Grunde liegende Gefühl statt auf eine der menschlichen Natur entspringende und vielleicht nur auf Täuschung beruhende Besonderheit derselben auf einen objectiven realen Vorgang hinweise — freilich aber auch keinen Grund, welcher uns verböte einen solchen Schluß aus unserer Subjectivität heraus auf das wahrhaft und an sich Seiende zu machen, wenn wir nämlich unserem Erkenntnißvermögen nicht überhaupt die Möglichkeit einer Erfassung des an sich Seienden absprechen und es auf die Erfassung der Erscheinung beschränkt glauben wollen: was als das Problem vom Verhältniß des Idealen zum Realen zu endgültiger Entscheidung der Philosophie noch immer anheimgegeben bleibt.



3.

A. Bohrigk in Stein gest. Berlin.